

الدكتور عبد الرحيم الكردي
أستاذ النقد والأدب الحديث

الراوي والنص القصصي



مكتبة الآداب
٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٣٩٠٠٨٦٨

الراوي والنص القصصي

بسم الله الرحمن الرحيم

الراوي والنص القصصي

تأليف
الدكتور عبد الرحيم الكردي
أستاذ النقد والأدب الحديث
بكلية التربية جامعة قناة السويس

الناشر
مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨
البريد الإلكتروني e.mail: adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الآداب

الطبعة الأولى ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

عنوان الكتاب: الراوي والنص القصصي

اسم المؤلف: د. عبد الرحيم الكردي

رقم الإيداع: ٧٨٦٨ لسنة ٢٠٠٦م

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 977 – 241 - 757 – x

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

الكردي، عبد الرحيم
الراوي والنص القصصي / تأليف عبد الرحيم الكردي.
القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٦
١٧٦ ص؛ ٢٥ سم
تدمك 977 – 241 - 757 – x
١ - الأدب العربي – تاريخ ونقد أ – العنوان

الناشر

مكتبة الآداب

١٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

هاتف ٣٩٠٠٨٦٨ - (٢٠٢)

email: adabook@hotmail.com

محتويات الكتاب

الموضوع	صفحة

مقدمة

«قال الراوى»[1] هكذا كانت تبدأ أكثر القصص العربية القديمة، وغالباً ما كانت تلك القصص تنتهى بعبارات مشابهة، يلقى فيها القصاص بمسئولية مصادر الحكاية على راوٍ، ويعلق مصداقية ما ورد فى الحكاية على عاتق ذلك الراوى المفترى عليه فيقول حيناً: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح» ويقول حيناً آخر: «وهذا يا سادة يا كرام ما قاله الراوى بالكمال والتمام» أو غير ذلك من العبارات التى تؤدى هذا المعنى.

والأصل فى وجود هذا الراوى هو الأدب الشفهى، لأن القاص فى هذا الأدب يواجه جمهوره مواجهة صريحة - لشيوع الأمية بين هذا الجمهور، ولعدم توافر الوسائط السمعية والبصرية التى نعرفها اليوم كالراديو أو المسجل - ومن ثم فإن جمهور هذا القاص كان على معرفة تامة به، فإذا ما حدَّث الراوى هذا الجمهور عن أحداث وقعت فى بلاد الهند أو السند، وهم يعرفون أنه لم يفارق داره، أو حدثهم عن أحداث وقعت فى سالف العصر والأوان، وهم يعرفون مولده ويعرفون أباه وأمه، فإن تصديق ما يتفوه به حينئذ يحتاج إلى التنويه إلى مصادر المعرفة التى استقى منها حكاياته وأخباره، من أين جاء بتلك الأخبار الطريفة التى يرويها؟ ومن الذى أخبره بذلك؟ لابد إذن من شخصية خيالية تضطلع بعبء الرواية، (إلا أن يكون القاص نفسه رحالة كابن بطوطة أو ابن جُبير، وسبق له أن زار بلاداً لم يزرها جمهوره، أو يكون معمَّراً عاش فى جيل لم يعشه هذا الجمهور، فى هاتين الحالتين فقط يمكن للقاص أن يحكى بحرية، وأن يقص ما يشاء، دون أية حاجة لوجود هذا الراوى المستقل عن ذاته) .

---

(١) تكرر ذكر هذه العبارة فى « سيرة الملك سيف » مثلاً أكثر من مئة مرة .
« سيرة الملك سيف بن ذى يزن » فى أربعة مجلدات / مكتبة الجمهورية العربية ـ القاهرة د . ت

وعلى الرغم من أن الجمهور المتلقى لمادة القصص أصبح فيما بعد لا يعنى كثيراً بالمطابقة التاريخية لأحداث هذه القصص، وبخاصة بعدما تحولت الحكايات إلى قصص مكتوبة -إبان العصر اللاحق للعصر الشفهى- فإن تقنية الراوى ظلت باقية حتى عصر الكتابة، وبرع القاص العربى براعة منقطعة النظير فى استخدام هذه التقنية، إذ جعل للراوى مكانة وشهرة قد تفوق مكانة الشخصيات وشهرتها، بل تفوق مكانة المؤلف نفسه، وانظر إلى عيسى ابن هشام فى المقامات، تجده أشهر من الهمذانى نفسه، واسم شهرزاد أكبر من أن ينازع فيه، فهى أشهر من شهريار، بل إن البطل الحقيقى فى الليالى هى شهرزاد وليس شهريار أو علاء الدين أو السندباد، وسلاح شهرزاد الذى انتصرت به وحازت به لقب البطولة هو لسانها.

وقد دفعت هذه البراعة العربية فى استخدام الراوى بعض الباحثين إلى القول بأن العربى أفضل من يروى حكاية أو يسردها، فإذا كان المترود - كما يقول - قد أوتوا موهبة فى توليد الحكايات «فإن العرب - حسب وجهة نظر هذا الباحث - رواة للحكايات الخرافية لا مثيل لهم»(١).

وتعود مهارة العرب فى صناعة الراوى - كما يرى - إلى تلك القدرة التى أمدتهم بها البداوة من قوة الملاحظة، ودقة التصوير، ولئن كان هذا الباحث محقاً فى اعترافه بهذه الميزة فى الفن القصصى العربى، فإنه قد حاد عن الصواب عندما وصف العرب بأنهم كانوا «مجرد أصدقاء للحكايات الخرافية أكثر منهم مبتكرين لها» وأنهم « لم يكونوا خالقين لها»(٢) لأنه بهذا يفصل بين صناعة الحكاية وبين روايتها، ولو اتخذنا هذا المنطق منهجاً لسلبنا أكبر الأدباء صيتاً وفناً من صفة الابتكار والخلق، فأصل الحكاية ليست فناً، لكن طريقة روايتها هو الفن، وكم من حكاية كانت مطروحة على طرقات العامة فالتقطها قلم فنان كشكسبير، أو دانتى، أو جوته، فحولها درة فنية غالية ، ثم أين هى ألف ليلة وليلة الهندية أو الفارسية ؟؟ ليس هناك إلا ألف ليلة وليلة العربية، لأنه ليس هناك إلا شهرزاد واحدة هى شهرزاد العربية فحسب .

لقد أفرزت الموهبة العربية أشهر الرواة فى التاريخ وهى شهرزاد، كما أفرزت عيسى

---

(١) فريدريش فون دير لاين «الحكاية الخرافية» ترجمة نبيلة إبراهيم - ط غريب د.ت صـ٢٢١.
(٢) المرجع السابق صـ٢٢١ .

ابن هشام والحارث بن همام وغيرهم ، وأخذ كل فن عربي جيد في مجال القصة يتخذ من تقنية الراوي وسيلة للإجادة والتفوق، حتى بهر هذا الراوي أعين الباحثين في التراث القصصي القديم فلم يروا سواه.

والحقيقة أن القاص العربي لم يهتم بصناعة الراوي فحسب بل أولع به وتفنن في استخدامه وفتن به؛ لذلك نجد الحكاية الواحدة من حكايات العشاق مثلاً تروى عشرات المرات بطرق مختلفة، دون أن يمل القاص أو يمل المتلقي منها، فنرى حكاية المجنون تروى بروايات مختلفة حسب اختلاف الرواة ، فيضع له أهل العراق كتاباً يجمع كل أخباره برواية، ثم تأتي عشرات الروايات في الأغاني وفي مصارع العشاق، ومنازل الأحباب، والواضح المبين، وأسواق الأشواق، وتزيين الأسواق، وفي كل رواية جمال جديد وطرائف جديدة وهكذا. .. إلى درجة يمكن معها القول بأن فن القص عند العرب هو في حقيقة أمره فن للرواية ولصناعة الراوي وتعدد الروايات، ولذلك كان الراوي المدخل المناسب لدراسة فن القص عند العرب. وهو العنصر الذي تجلت فيه موهبتهم القصصية.

وهناك أسباب كثيرة جعلت القصة العربية تتكيء على هذه التقنية أكثر من غيرها، من هذه الأسباب:

١- شيوع الثقافة الاتباعية السلفية على الفكر العربي، في المجالات الدينية والأدبية واللغوية والفكرية، فقد كان الراوي - بلا جدال - المصدر الأول للمعرفة في مجال العقيدة والأخلاق واللغة والتاريخ والأدب والأنساب، لذلك كانت أشهر الاختلافات الدينية نابعة من اختلال الثقة في أسانيد الرواة أكثر من كونها نابعة من اختلاف الآراء أو طرق البحث والتحليل، وأصبح الصحيح هو الأوثق رواية والأصدق رواة، ولم يكن ذلك في مجال الحديث الشريف والقرآن الكريم فحسب، بل أصبح في مجال اللغة والشعر والأخبار والحكايات والعادات والحقائق العلمية. فالشعر الجيد هو ما صحت روايته عن القديم، واللغة الجيدة الفصيحة هي ما صحت روايتها، والعلم الصحيح هو ماصحت روايته عن السلف ، وغطى هذا النمط من الثقافة على أكثر المجالات المعرفية والعقلية في هذه العصور، حتى أصبح الراوي سمة ثقافية لهذا العصر، فاصبح مصدراً كما أنه أصبح وسيلة للإقناع، فلا ضير بعد ذلك على الأدباء أن

يتخلوا من هذه السمة الشائعة تقنية فنية وأمثولة يصبغون بها أدبهم بصباغ الواقع، ويتقمصون بها قمص العلماء، ويتزيون بأزيائهم.

٢- أن مفهوم الخيال عند العرب كان قريباً من مفهوم الكذب، لذلك حرص القصاص القدماء على أن يتخلصوا من هذا المأزق فيلحقون ما يقصونه إلى راوية، فيجعلون المادة الإخبارية في صيغة قريبة من الاحتمال أو التصور، لأن المتلقى لهذه القصص - رغم أنه في عصر الكتابة - لم يزل ينظر إلى صدق القصة وكذبها بالمنظار التاريخي التسجيلي. لذلك نجد معاوية يرمى وهب بن منبه بالكذب، عندما سمعه يقص سيرة ذى القرنين ويحكي أنه كان يربط خيوله بالثريا[1]. فقد كان السامع يعتقد فيما يروى بوصفه تاريخاً وقعت أحداثه وليس بوصفه وسيلة خيالية للاستمالة أو التعبير.

٣- أن العربي بطبعه يميل إلى الاختزال والاجمال ولا يميل إلى التفصيل والإطالة، لذلك كثر أسلوب التقرير السردى، وقل أسلوب الحوار فى القصص العربية القديمة، فأسلوب التقرير السردى أسلوب اختزالي تقريبي، يلخص الكاتب فيه المشهد الكامل في جملة، ويجمل التجربة الكاملة في عبارة واحدة، وهذا الأسلوب لابد أن تبرز فيه صورة الراوى لأنه مرتبط به.

وفى العصر الحديث ظهرت أشكال متنوعة من الأدب السردى، وتطورت أساليب الأدب ومضامينه، ومع ذلك فإن الأدب القصصى العربى لم يشأ أن يتخلى عن تقنية الراوى أو شيوع أسلوب التقرير السردى، إذ نجده يطل برأسه في الرواية، بل في أكثر أشكال الأدب حداثة وهى القصة القصيرة، ليقول لنا مرة أخرى: «يقول الراوى الملفوق فؤاده من فعل الأنذال، ومن تغير الأحوال: يا سادة يا كرام، صلوا على خير الأنام[2]» أو يقول: «قال الراوى: بلغنى أيها القارئ المهول، الذى يبحث عن الحكمة فى المعقول والمنقول.. [3]»

لكن تقنية الراوى فى القصص الحديثة لم تستخدم هذا الاستخدام التراثى

(١) عماد الدين أبو الفدا ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ط دار الفكر العربي جـ٣ صـ١٠١ .
(٢) طه وادى «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» في مجموعة «حكاية الليل والطريق» ط دار مصر للطباعة سنة ١٩٩١ صـ٢٢ .
(٣) طه وادى «حكاية معروف الراعى المفلوق» في مجموعة «حكاية الليل والطريق» السابقة صـ٤٦ .

ابن هشام والحارث بن همام وغيرهم ، وأخذ كل فن عربى جيد فى مجال القصة يتخذ من تقنية الراوى وسيلة للإجادة والتفوق، حتى بهر هذا الراوى أعين الباحثين فى التراث القصصى القديم فلم يروا سواه.

والحقيقة أن القاص العربى لم يهتم بصناعة الراوى فحسب بل أولع به وتفنن فى استخدامه وفتن به؛ لذلك نجد الحكاية الواحدة من حكايات العشاق مثلاً تروى عشرات المرات بطرق مختلفة، دون أن يمل القاص أو يمل المتلقى منها، فنرى حكاية المجنون تروى بروايات مختلفة حسب اختلاف الرواة ، فيضع له أهل العراق كتاباً يجمع كل أخباره برواية، ثم تأتى عشرات الروايات فى الأغانى وفى مصارع العشاق، ومنازل الأحباب، والواضح المبين، وأسواق الأشواق، وتزيين الأسواق، وفى كل رواية جمال جديد وطرائف جديدة وهكذا. .. إلى درجة يمكن معها القول بأن فن القص عند العرب هو فى حقيقة أمره فن للرواية ولصناعة الراوى وتعدد الروايات، ولذلك كان الراوى المدخل المناسب لدراسة فن القص عند العرب. وهو العنصر الذى تجلت فيه موهبتهم القصصية.

وهناك أسباب كثيرة جعلت القصة العربية تتكىء على هذه التقنية أكثر من غيرها، من هذه الأسباب:

١- شيوع الثقافة الاتباعية السلفية على الفكر العربى، فى المجالات الدينية والأدبية واللغوية والفكرية، فقد كان الراوى - بلا جدال - المصدر الأول للمعرفة فى مجال العقيدة والأخلاق واللغة والتاريخ والأدب والأنساب، لذلك كانت أشهر الاختلافات الدينية نابعة من اختلال الثقة فى أسانيد الرواة أكثر من كونها نابعة من اختلاف الآراء أو طرق البحث والتحليل، وأصبح الصحيح هو الأوثق رواية والأصدق رواة، ولم يكن ذلك فى مجال الحديث الشريف والقرآن الكريم فحسب، بل أصبح فى مجال اللغة والشعر والأخبار والحكايات والعادات والحقائق العلمية. فالشعر الجيد هو ما صحت روايته عن القديم، واللغة الجيدة الفصيحة هى ما صحت روايتها، والعلم الصحيح هو ماصحت روايته عن السلف ، وغطى هذا النمط من الثقافة على أكثر المجالات المعرفية والعقلية فى هذه العصور، حتى أصبح الراوى سمة ثقافية لهذا العصر، فأصبح مصدراً كما أنه أصبح وسيلة للإقناع، فلا ضير بعد ذلك على الأدباء أن

يتخذوا من هذه السمة الشائعة تقنية فنية وأمثولة يصبغون بها أدبهم بصباغ الواقع، ويتقمصون بها قمص العلماء، ويتزيون بأزيائهم.

٢- أن مفهوم الخيال عند العرب كان قريباً من مفهوم الكذب، لذلك حرص القصاص القدماء على أن يتخلصوا من هذا المأزق فيلحقون ما يقصونه إلى راوية، فيحملون المادة الإخبارية فى صيغة قريبة من الاحتمال أو التصور، لأن المتلقى لهذه القصص - رغم أنه فى عصر الكتابة - لم يزل ينظر إلى صدق القصة وكذبها بالمنظار التاريخى التسجيلى. لذلك نجد معاوية يرمى وهب بن منبه بالكذب، عندما سمعه يقص سيرة ذى القرنين ويحكى أنه كان يربط خيوله بالثريا[1]. فقد كان السامع يعتقد فيما يروى بوصفه تاريخاً وقعت أحداثه وليس بوصفه وسيلة خيالية للاستمالة أو التعبير.

٣- أن العربى بطبعه يميل إلى الاختزال والاجمال ولا يميل إلى التفصيل والإطالة، لذلك كثر أسلوب التقرير السردى، وقل أسلوب الحوار فى القصص العربية القديمة، فأسلوب التقرير السردى أسلوب اختزالى تقويمى، يلخص الكاتب فيه المشهد الكامل فى جملة، ويجمل التجربة الكاملة فى عبارة واحدة، وهذا الأسلوب لابد أن تبرز فيه صورة الراوى لأنه مرتبط به.

وفى العصر الحديث ظهرت أشكال متنوعة من الأدب السردى، وتطورت أساليب الأدب ومضامينه، ومع ذلك فإن الأدب القصصى العربى لم يشأ أن يتخلى عن تقنية الراوى أو شيوع أسلوب التقرير السردى، إذ نجده يطل برأسه فى الرواية، بل فى أكثر أشكال الأدب حداثة وهى القصة القصيرة، ليقول لنا مرة أخرى: «يقول الراوى الملفوق فؤاده من فعل الأنذال، ومن تغير الأحوال: يا سادة يا كرام، صلوا على خير الأنام[2]» أو يقول: «قال الراوى: بلغنى أيها القارئ المجهول، الذى يبحث عن الحكمة فى المعقول والمنقول.. [3]»

لكن تقنية الراوى فى القصص الحديثة لم تستخدم هذا الاستخدام التراثى

---

(١) عماد الدين أبو الفدا ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ط دار الفكر العربي جـ٣ صـ١٠١ .

(٢) طه وادى «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» فى مجموعة «حكاية الليل والطريق» ط دار مصر للطباعة سنة ١٩٩١ صـ٢٢ .

(٣) طه وادى «حكاية سرور الراعى المغلوب» فى مجموعة «حكاية الليل والطريق» السابقة صـ٤٦ .

التضمينى فحسب بل استخدمت باعتبارها لوناً أو خيطاً فى منظومة أو لوحة جمالية دالة مكونة من عدد هائل من الألوان، والخيوط، والظلال، وتعددت أشكال الرواة فى القصص الحديث من راوٍ ظاهر أو راوٍ خفى، وراوٍ عليم أو راوٍ غير عليم، وراوٍ ثقة أو راوٍ مجروح. .....إلخ.

وتعددت وظائف هؤلاء الرواة وتنوعت علاماتهم ووظائفهم. وقد اهتمت الدراسات البنيوية والأسلوبية الحديثة بدراسة الراوى فى النص القصصى حتى غدت دراسته فى الغرب شرطاً بل ضرورة فى سبيل فهم عناصر السرد القصصى جملة، مثل زاوية الرؤيه، والمسافة، والزمان، والمكان، والشخصيات، واللغة والمؤلف وغيرها.

وعلى الرغم من طغيان الراوى على أساليب القصص العربية القديمة، وازدياد الاهتمام به فى الدراسات البنيوية والأسلوبية المعاصرة فى الغرب، فإن الساحة النقدية العربية الآن تكاد تخلو من الدراسات التى تفرده بالدراسة، فقد عالجت بعض الدراسات عنصر الراوى باعتباره خيطاً صغيراً داخلاً فى إطار ما يسمى «بزاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» أو «المنظور» أو «التبئير» حسب اختلاف النقاد العرب فى مسمى هذا المصطلح، وعالجته دراسات أخرى فى إطار البنية السردية لخطابات النص القصصى، ناظرة إليه باعتباره مظهراً سردياً و لا يتوفر على الراوى فحسب، بل يأتى ذكره فيها عرضاً، ضمن دارسه عناصر أخرى تحظى لدى الدارسين بأهمية أكبر، وليس هناك دراسة عربية أفردت الحديث عن الراوى بكتاب مستقل سوى تلك الدراسة التى أصدرتها الباحثة يمنى العيد، بعنوان «الراوى الموقع والشكل دراسة فى السرد الروائى» سنة ١٩٨٦[١] . وهى - رغم سبقها فى هذا المجال - فإنها لا تعنى عناية كبيرة بدراسة الراوى باعتباره تقنية فنية، بل ينصب اهتمامها فى المقام الأول على الجوانب الأيديولوجية فى النص، وتختزل دور الراوى وتحصره فى كونه موقعاً أيديولوجياً وبذلك فإنها لا تبحث عن الراوى فى إطار زاوية الرؤية فحسب، بل تتحدث عنه فى إطار عام وهو المنظور بكل جوانبه الفكرية والمذهبية والسياسية، وتجعل من هذا الراوى مجرد عنصر سردى، يوجه إلى قراءة المضمون الأيديولوجى

---

(١) يمنى العيد «الراوي الموقع والشكل ، بحث في السرد الروائي» ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٦ .

الذى يحتويه النص، ولذلك فإن الباحثة تربط بين انفتاح موقع الراوى على مواقع الشخصيات وبين الممارسة الديمقراطية، كما تربط بين انغلاق هذا الراوى وبين غياب الممارسة الديمقراطية ، بمعنى أنها تجعل الفن نفسه مظهراً أيديولوجياً أو سياسياً. والدارسة رغم كل ذلك سباقة للموضوع .

من ثم كانت دراسة الراوى ضرورة، لأنه من أوضح العناصر فى القصص العربية القديمة والحديثة، ولأنه المدخل الحقيقى لدراسة السرد، والمفتاح المناسب لفهم النص، ولأنه لم ينل حظه من الدراسة فى البيئة العربية.

وكان على هذه الدراسة - وقد حاولت شق هذا الطريق - أن تتناول عدة قضايا رغم أنها أولية فإنها ضرورية، مثل دراسة مفهوم الراوى، وتاريخ دراسته، ووظائفه، وعلاماته، وأنواعه، وتأثيره فى النص وتأثير النص فيه ، أى أنها تدرس الجوانب النظرية المتعلقة بالراوى ، لذلك جعلت موضوع هذه الدراسة «الراوى وأثره فى بناء النص القصصى» وأفردت كل جانب من الجوانب السابقة بفصل فيها، وشفعت كل جانب منها بنماذج من القصص العربى الحديث، حتى لا تكون النتائج التى تقرها مجرد تهويمات نظرية .

ولذا فقد جاء الكتاب فى خمسة فصول :

الفصل الأول يتحدث عن مفهوم الراوى، وهدفه الوصول إلى تحديد دقيق للمفهوم ومناقشة جميع الأفكار المتعلقة به، وقد تبين من خلال الدراسة أن هذا المفهوم لم يكن ثابتاً بل كان متطوراً بتطور الزمان، مما دعا إلى تتبعه عبر التاريخ ، ولذلك جاء **الفصل الثانى** تاريخ الراوى ليشرح كيف تطورت المفاهيم المتعلقة به، وانتهى هذا الفصل إلى أن مفهوم الراوى فى حقيقته ليس تعريفاً له حدود منطقية تصاغ فى جملة، بل هو مجموعة من الوظائف والعلامات التى توجد بوجوده وتختفى باختفائه. ومن ثم جاء **الفصل الثالث** ليبين وظائف الراوى وعلاماته، وقد تبين من تحليل النصوص خلال هذا الفصل أن الراوى ليس نوعاً واحداً بل أنواع كثيرة، وأن كل نوع له علاماته وخصائصه مما أحوج إلى دراسة هذه الأنواع فى **الفصل الرابع**، وكشفت دراسة كل نوع من أنواع الرواة أن هناك علاقة وطيدة بين كل نوع من أنواع الرواة وبين الشكل الفنى الخاص المرتبط به، وقد أسفرت دراسة هذا الفصل عن وجود

علاقة من هذا القبيل فى ثلاثة جوانب محددة فى النص، وهى :

١ – القالب الأدبى ، وبخاصة قالب الرواية وقالب القصة القصيرة ، باعتبارهما أوضح الأشكال القصصية المعاصرة.

٢– البناء الفنى .

٣– الأسلوب .

فهناك علاقة مثلاً بين الراوى الظاهر والبناء المؤطر، وهناك علاقة بين الراوى العليم المنقح والبناء المفكك ، وهناك علاقة بين الراوى المستتر وأسلوب العرض ، كما أن هناك ارتباطاً بين أسلوب التقرير السردى والراوى الظاهر، وغير ذلك من النتائج الفرعية ، مثل تحديد مفهوم الراوى وبيان التطور الذى أصاب هذا المفهوم، وكذلك الكشف عن علامات الراوى .



الفصل الأول

مفهوم الراوي

الراوي: واحد من شخوص القصة، إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذى تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة فى زمان ومكان أكثر اتساعاً من زمانها ومكانها ، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التى تدير دفة العالم الخيالى المصور، وتدفعه نحو الصراع والتطور، فإن دور الراوى يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة، ثم وضعه فى إطار خاص، إذ بينما تنتمى سائر الشخصيات إلى عالم الأفعال التى تصنع الحياة، فإن الراوى ينتمى إلى عالمين آخرين، هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخيالية التى ترصد منها هذه الحياة، فالشخصيات تعمل، وتتحدث وتفكر، والراوى يعى، ويرصد ما تفعله الشخصيات، وما تقوله، وما تفكر فيه وما تتناجى به، ثم يعرضه .

وليس معنى ذلك أن الراوى لا يشارك فى إدارة دفة الأحداث فى القصة، أو أن الشخصيات ممنوعة من وعى ما تقوم به أو من رصده وتقويمه أو عرضه، فقد يكون الراوى واحداً من الشخوص الفاعلة داخل العالم القصصى، فمن حق كل شخصية فى القصة أن تتحدث، وتفكر، وتحكى، كما يشاء لها صانعها، لكننا هنا نقصد مفهوماً محدداً للراوى، يعتمد على الدور الخاص الذى يقوم به، أى الراوى فى صورته النقية الخالصة من كل شائبة، الراوى المثالى، أو الراوى فى «درجة الصفر» إذا جاز لنا أن نقتبس بعض اصطلاحات البنيويين .

وهنا الراوى ليس هو المؤلف، أو صورته، بل هو موقع خيالى ومقالى يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف، وهو أكثر مرونة،

وأوسع مجالاً من المؤلف، لأنه قد يتعدد في النص الواحد، وقد يتنوع، وقد يتطور، حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي ذاته.

الراوي إذن غير الشخصية، وغير المؤلف، بل هو موقع، أو دور أو وظيفة، أو سلطة، يجعلها الكاتب في صورة إنسان أو في صورة أي شيء آخر له وعي إنساني، هذا الإنسان أو وعيه الذي يبدو في صورة أخرى - قد يتقمص شخصية المؤرخ الذي يسجل ما يتمخض عنه تحليل الوثائق التي تقع بين يديه، والتي ترسم صورة خاصة لعالم حقيقي أو خيالي يبعد عنه في الزمان أو في المكان، وقد يجعل الكاتب هذا الراوي في صورة شاهد مشارك - أو غير مشارك - في الأحداث التي يرويها، فهو حينئذ يقص ما وقعت عليه عيناه، أو ما سمعته أذناه ، وقد يجعله في صورة ناقل يحكي ما سمعه وحفظه عن رواةٍ آخرين، وقد يجعله في صورة محقق أو باحث جنائي يستقصي ويفحص عن العلل وأطراف الخيوط، أو في صورة طبيب نفسي يعالج مريضاً، أو في صورة مريض يستلقي على سريره بين يدي طبيب، أو في صورة المعلق الرياضي، أو في صورة عدسة الكاميرا، أو في صورة المخرج المسرحي، أو صانع المونتاج السينمائي، أو غير ذلك .

أياً ما كانت الصورة التي يتبدى فيها الراوي، فإنه يمكن النظر إليه على أنه أداة، أو تقنية، يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل، أو ذاكرة، أو وعياً إنسانياً مدركاً، ومن ثم يتحول العالم القصصي - بواسطته - من كونه حياة إلى كونه تجربة، أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلاً يعتمد على اللغة ومعطياتها.

الراوي إذن أداة للإدراك والوعي، وأداة للعرض، بالإضافة إلى ذلك، فإنه ذاتٌ لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر - إيجاباً أو سلباً - على طريقة الإدراك، وعلى طريقة العرض ، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التي تفصل بين القارئ والنص، والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص.

١- الراوى بوصفه أداة للإدراك والوعى :

عبر بعض النقاد عن هذا الجانب بمصطلح «زاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» (Point of View) ، ويقصد «بزاوية الرؤية»: تلك النقطة الخيالية التى يرصد منها العالم القصصى المتضمن فى القصة، ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل : الأول الموقع الذى تقبع فيه، والثانى الجهة، والعامل الثالث هو : المسافة التى تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية، وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى .

الموقع :

ويمكننا توضيح هذه العوامل الثلاثة (الموقع والجهة والمسافة) عن طريق الاستعانة بمعطيات الفن التشكيلى أو بتقنيات التصوير - وهذا أمر طبعى، فمصطلح «زاوية الرؤية» نفسه مقتبس من الفن التشكيلى - ففى مجال الرسم مثلاً - يرصد العالم المصور من نقطة معينة، وهى النقطة نفسها التى توضع فيها الكاميرا فى مجال التصوير، وبناء على موقع هذه النقطة وجهتها والمسافة التى تفصلها عن العالم المصور، يتشكل المنظر الخيالى المعبر عن هذا العالم ، ويتحدد نوع التأثير الذى يصنعه، ويحدث مثل ذلك فى السرد أيضاً .

فقد يرصد العالم الذى يعيشه ركاب سفينة من السفن «مثلاً» عن طريق عينى الربان، أو عن طريق عينى أحد البحارة، أو أحد الركاب، أو أحد اللصوص، وهذا هو المقصود بالموقع، أما فى مجال التصوير فإن الكاميرا سوف تكون فى حجرة القيادة فى الموقع الأول، وسوف تكون فى قارب صغير من قوارب البحارة، أو فى إحدى غرف المحركات، فى الموقع الثانى، وأما الموقع الثالث فربما تكون الكاميرا فيه فى حجرة الطعام.. وهكذا . ومن الملاحظ هنا أن مفهوم الموقع قد ارتبط بالدور الذى تلعبه هذه النقطة الراصدة، وبالقيمة التى لها بالنسبة للعالم المرصود أو العالم المعيش.

ولا جدال فى أن المشهد الواحد سوف يختلف كثيراً باختلاف هذه المواقع، فعين الربان أىّ ربان بصرف النظر عن ذاته ترصد أشياء، وتتغاضى عن أشياء، وتغفل عن أشياء، وهذه الأشياء التي يغفل عنها الربان قد لا تغيب عن عينى اللص، أى لص، بصرف النظر عن ذاته أيضاً، فلكل عين اهتمامها، وقدراتها، وميولها، وربما رأى اللص الخير كله فيما يراه الربان شراً، وربما يرى الأول الشىء أبيض ويراه الآخر حالك السواد، فلكل منهما حساباته ومؤهلاته ، وفى مجال القصة لا يختلف الأمر كثيراً عن

مجـال الرسـم والتصوير، فلو نظرنـا إلى روايـة متعددة الرواة، مثل روايـة «الرجل الذى فقد ظلـه» لفتحى غـانم - مثلاً - لوجدنـا المنظر المتخيل المرصود بعينـى مبروكـة الخادمة يختلف اختلافاً قد يكون تاماً مع المناظر المرصودة بعينى ناجى رئيس التحرير، أو بعينى سـامية الفنانـة المتسـلقة، أو بعينـى يوسـف، رغم أن العالم القصصى لدى جميع هؤلاء الرواة واحد، ورغم أن الأصل الذى صعد منـه هؤلاء الأربعـة واحد أيضـاً، لكن الموقع الذى يشـغله كل منهـم فى هذه المنظومـة المضطربـة المسـماة بـالمجتمع، هو الذى جعل عينـه تختلف. وانظر إلى ألف ليلة وليلـة، وتخيل أن الذى يرويها ليس شهرزاد، بل هو شـهريار، فإنك سـوف تجـد أن هموم الليالى سـوف تتضـاءل أمام هموم الأيام، وسـوف تجد سلاح المنطق يحل محل سلاح الإستمالة والكلام، وغير ذلك من الأمور التى سـوف تتبـدل بتبدل المواقع.

الموقع الذى ترصـد منـه الأحداث - إذن - لـه أثر كبير فى تكوين المنظر الخيالى الذى تحتويه القصـة، وله أثر كبير أيضـاً فى تكوين المنظر الذى يرسم فى مخيلة القارئ.

الجهة :

أمـا الجهـة التـى يرصـد منهـا العالم المتخيـل فى مجالات الرسـم والتصوير والقصص فيتوقـف عليها ذكر جوانب من العالم المصـور وإهمال جوانب أخرى، وتكبير جوانب وتصغير أخرى، ففى مجـال التصوير مثلاً، تختلـف الصور الملتقطـة لبنايـة واحـدة، تبعاً لاختلاف الجهات التى تثبت فيهـا الكاميرا، فقد تصور البناية من الأمام أو من الخلف أو مـن اليمين أو من الشـمال، أو من الداخل، ويتوقف على ذلك أن تبدو صورة البناية مشـرقة مبهجة، أو قاتمـة قميئة، وقد يصـور شـخص واحد عدة صور فيبدو فى إحداها مهيبـاً، ويبدو فـى صـورة أخرى مثيراً للضحـك دميمـاً، رغم أن الصـورتين قـد التقطتا لشـخص واحد، وفى وقت واحد، وليس هناك من علـة لذلك، إلا الجهة التى التقطت الصورة منها.

وفى مجال القصة فـإن الجهات التى يمكن لـلراوى أن يقف فيها متعددة، فبالإضافة إلى الجهـات المكانية المعروفـة، والتى يمكـن للراوى أن يسـتخدمها فى وصـفـه للأماكن والأشـخاص، فإن هنـاك الجهـات الزمانيـة، إذ يمكن للكـاتب أن يجعل راويـه يحكى الأحداث بعد وقوعها بصيغـة الماضى، أو يجعله شاهداً أو مشاركاً فى الأحداث، فتأتى الرواية بصيغة الحاضر، وقـد يجعله سـابقاً على الأحداث، فيروى بصيغة المسـتقبل، كما

فى قصص النبوءات والأحلام والعرافة، وهناك الجهات الأيديولوجية، والنفسية، والفلسفية وغيرها. وهذه الجهات هى التى تجعل القصة رومانسية، أو تجعل القصة نفسها واقعية إذا صورت من ناحية أخرى، أو تجعلها طبيعية، أو نفسية، أو غير ذلك.

المسافة :

وكما أن مواقع العين الراصدة للأحداث والأشياء، والجهات التى ترصد منها تؤثر على تشكيل الصورة التي تلتقطها هذه العين، فإن المسافة التى تفصل بينها وبين العالم المصور لها أثر كبير أيضاً، فلو أن قصة صورت حدثاً ما فى قرية من القرى، كالقرية التى صورها توفيق الحكيم - مثلاً - فى «يوميات نائب فى الأرياف» وكان الراوى فيها يقف فى نقطة بعيدة عن القرية، فإن الأحداث المصورة تبدو سطحية وهزلية مثيرة للضحك، أما إذا صورت الأحداث نفسها من نقطة قريبة فإن السطوح سوف يتحول عمقاً، والهزل سوف يتحول مأساة ، والضحك سوف يكون بكاء وشفقة، وللتأكد من ذلك قارن بين صورة القرية فى «يوميات نائب فى الأرياف» التى التقطها توفيق الحكيم بعينى وكيل النيابة الذى تفصله عن القرية مسافة كبيرة، وبين صورة القرية فى روايتى «الأرض» للشرقاوى، و«أيام الطفولة» لإبراهيم عبد الحليم، نجد الرؤية فى الرواية الأولى لا تتعاطف مع الشخصيات، بل تسخر منها وتستهزئ من الأمهاء، وترتفع على نقائصها، بل إن الراوى فيها لا يتورع عن وصف الفلاحين، مرة بأنهم كالديدان[1] ، ومرة يشبههم بالذباب[2] ، وذلك بخلاف الراوى ابن القرية الذى يروى كلاً من الروايتين الأخريين .

وهذا أمر طبيعى فالاقتراب يخلق التعاطف، والتعاطف يصنع المأساة، أما البعد فلا يصنع سوى المفارقات التى تعتمد عليها الملهاة، لأن الاقتراب فى الرؤية يبرز التفاصيل الدقيقة والجزئيات الصغيرة ويكثر منها، والابتعاد يجمّل الصورة ويطمس التفاصيل، وكلما تعمق الإنسان فى معرفة التفاصيل زادت معرفته، وكلما زادت المعرفة بالشىء زاد التعاطف معه، وبالتالى فإن المعرفة كلما قلت قل التعاطف، ونبت جذور الضحك.

ولنضرب لذلك مثلاً توضيحياً يؤكد هذه الحقيقة، فإنك لو رأيت رجلاً يسير فى

(١) توفيق الحكيم «يوميات نائب فى الأرياف» ط مكتبة الآداب د.ت صـ٦٦ .

(٢) السابق صـ ٣٢ .

الشارع وفي إحدى قدميه حذاء وجورب، بينما القدم الأخرى حافية، ورأيته يضع على عينيه نظارة لا زجاج فيها، وهو يسير متعالياً متكبراً شامخاً بأنفه، لو رأيت هذا الرجل هكذا فإن منظره لن يثير في نفسك سوى الضحك، لكنك لو عرفت أن هذا الرجل كان جندياً باسلاً له تاريخ طويل في الدفاع عن الوطن، فإن سخريتك سوف تخف قليلاً، ثم لو عرفت بعد ذلك أنه فقد إحدى رجليه في إحدى المعارك وأن الرجل التي تركها حافية إنما هي رجل خشبية لازددت تعاطفاً معه، واختفت سخريتك، ثم لو عرفت أنه كان صديقاً لوالدك في يوم من الأيام لازددت شفقة عليه.. وهكذا كلما زادت التفاصيل وكثرت المعارف زادت المشاهد مأساوية وشفقة وتعاطفاً، وكلما قلت المعرفة انفرجت الأسارير بالضحك أو السخرية ، ولن تنشأ التفاصيل إلا من اقتراب الرؤية.

بالإضافة إلى ذلك فإن بعض المشاهد إذا اقتربت منها رأيتها قبيحة، وإذا ابتعدت عنها قل قبحها، وبعضها الآخر على النقيض من ذلك، كلما اقتربت منها ازدادت في عينك جمالاً. وانظر إلى نجيب محفوظ في روايته «القاهرة الجديدة» كيف يستخدم هذه المسافة في نبش الواقع المتعفن لشخصياته ، أو في التستر عليها، استخداماً يشبه استخدام الرسام الماهر في درجة الألوان ومراعاة معايير الجمال ، ولذلك فإن كل شخصية ترسم ملامحها عين الراوى الراصدة من مسافة بعيدة تبدو بوجه واحد فقط، وكل شخصية ترصدها من مسافة قريبة تبدو بوجهين أو أكثر، فكلما زادت المعلومات وكثرت التفاصيل المقدمة عن إحدى الشخصيات، زاد التعمق في باطنها وكشفت خباياها وتناقض هذا الباطن أو اختلف مع الظاهر، مثال ذلك شخصية محجوب عبد الدايم ذات الوجهين المختلفين، في الرواية السابقة، وشخصية إحسان شحاتة التي تشبهها، أما شخصية مأمون رضوان، فهي ذات وجه واحد فقط، لأنها مرصودة من مكان بعيد، ولأن الراوى الذى صنعه نجيب محفوظ لا يدخل في أية تفاصيل تتعلق بها ،ولا يحاول فهمها أو التعاطف معها، هو فقط طالب مجدّ ينتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين، ولذلك بدت شخصيته كأنها قالب مجمد لا يقبل التحليل أو التطوير أو التفاعل أو الفهم، إنه نموذج لتيار من تيارات المجتمع فحسب.

وبذلك نعود - ولكن من طريق آخر - إلى تقسيم فورستر للشخصيات إلى مسطحة وغير مسطحة، ولو أن فورستر سلك الطريق الآخر الذى نسلكه الآن،

فى قصص النبوءات والأحلام والعرافة، وهناك الجهات الأيديولوجية، والنفسية، والفلسفية وغيرها. وهذه الجهات هى التى تجعل القصة رومانسية، أو تجعل القصة نفسها واقعية إذا صورت من ناحية أخرى، أو تجعلها طبيعية، أو نفسية، أو غير ذلك.

المسافة :

وكما أن مواقع العين الراصدة للأحداث والأشياء، والجهات التى ترصد منها تؤثر على تشكيل الصورة التي تلتقطها هذه العين، فإن المسافة التى تفصل بينها وبين العالم المصور لها أثر كبير أيضاً، فلو أن قصة صورت حدثاً ما فى قرية من القرى، كالقرية التى صورها توفيق الحكيم - مثلاً - فى «يوميات نائب فى الأرياف» وكان الراوى فيها يقف في نقطة بعيدة عن القرية، فإن الأحداث المصورة تبدو سطحية وهزلية مثيرة للضحك، أما إذا صورت الأحداث نفسها من نقطة قريبة فإن التسطيح سوف يتحول عمقاً، والهزل سوف يتحول مأساة ، والضحك سوف يكون بكاء وشفقة، وللتأكد من ذلك قارن بين صورة القرية فى «يوميات نائب فى الأرياف» التى التقطها توفيق الحكيم بعينى وكيل النيابة الذى تفصله عن القرية مسافة كبيرة، وبين صورة القرية فى روايتى «الأرض» للشرقاوى، و«أيام الطفولة» لإبراهيم عبد الحليم، تجد الرؤية فى الرواية الأولى لا تتعاطف مع الشخصيات، بل تسخر منها وتستهزئ من آلامها، وترتفع على نقائصها، بل إن الراوى فيها لا يتورع عن وصف الفلاحين، مرة بأنهم كالديدان[1] ، ومرة يشبههم بالذباب[2] ، وذلك بخلاف الراوى ابن القرية الذى يروى كلاً من الروايتين الأخريين .

وهذا أمر طبيعى فالاقتراب يخلق التعاطف، والتعاطف يصنع المأساة، أما البعد فلا يصنع سوى المفارقات التى تعتمد عليها الملهاة، لأن الاقتراب فى الرؤية يبرز التفاصيل الدقيقة والجزئيات الصغيرة ويكثر منها، والابتعاد يجمّل الصورة ويطمس التفاصيل، وكلما تعمق الإنسان فى معرفة التفاصيل زادت معرفته، وكلما زادت المعرفة بالشيء زاد التعاطف معه، وبالتالى فإن المعرفة كلما قلت قل التعاطف، ونبتت جذور الضحك.

ولنضرب لذلك مثلاً توضيحياً يؤكد هذه الحقيقة، فإنك لو رأيت رجلاً يسير فى

(١) توفيق الحكيم «يوميات نائب فى الأرياف» ط مكتبة الآداب د.ت ص٦٦ .
(٢) السابق ص ٣٢ .

الشارع وفى إحدى قدميه حذاء وجورب، بينما القدم الأخرى حافية، ورأيته يضع على عينيه نظارة لا زجاج فيها، وهو يسير متعالياً متكبراً شامخاً بأنفه، لو رأيت هذا الرجل هكذا فإن منظره لن يثير فى نفسك سوى الضحك، لكنك لو عرفت أن هذا الرجل كان جندياً باسلاً له تاريخ طويل فى الدفاع عن الوطن، فإن سخريتك سوف تخف قليلاً، ثم لو عرفت بعد ذلك أنه فقد إحدى رجليه فى إحدى المعارك وأن الرجل التى تركها حافية إنما هى رجل خشبية لازددت تعاطفاً معه، واختفت سخريتك، ثم لو عرفت أنه كان صديقاً لوالدك فى يوم من الأيام لازددت شفقة عليه.. وهكذا كلما زادت التفاصيل وكثرت المعارف زادت المشاهد مأساوية وشفقة وتعاطفاً، وكلما قلت المعرفة انفرجت الأسارير بالضحك أو السخرية ، ولن تنشأ التفاصيل إلا من اقتراب الرؤية.

بالإضافة إلى ذلك فإن بعض المشاهد إذا اقتربت منها رأيتها قبيحة، وإذا ابتعدت عنها قل قبحها، وبعضها الآخر على النقيض من ذلك، كلما اقتربت منها ازدادت فى عينك جمالاً. وانظر إلى نجيب محفوظ فى روايته «القاهرة الجديدة» كيف يستخدم هذه المسافة فى نبش الواقع المتعفن لشخصياته ، أو فى التستر عليها، استخداماً يشبه استخدام الرسام الماهر فى درجة الألوان ومراعاة معايير الجمال ، ولذلك فإن كل شخصية ترسم معالمها عين الراوى الراصدة من مسافة بعيدة تبدو بوجه واحد فقط، وكل شخصية ترصدها من مسافة قريبة تبدو بوجهين أو أكثر، فكلما زادت المعلومات وكثرت التفاصيل المقدمة عن إحدى الشخصيات، زاد التعمق فى باطنها وكشفت خباياها وتناقض هذا الباطن أو اختلف مع الظاهر، مثال ذلك شخصية محجوب عبد الدايم ذات الوجهين المختلفين، فى الرواية السابقة، وشخصية إحسان شحاتة التى تشبهها، أما شخصية مأمون رضوان، فهى ذات وجه واحد فقط، لأنها مرصودة من مكان بعيد، ولأن الراوى الذى صنعه نجيب محفوظ لا يدخل فى أية تفاصيل تتعلق بها ،ولا يحاول فهمها أو التعاطف معها، هو فقط طالب مجدّ ينتمى إلى جماعة الإخوان المسلمين؛ ولذلك بدت شخصيته كأنها قالب مجمد لا يقبل التحليل أو التطوير أو التفاعل أو الفهم، إنه نموذج لتيار من تيارات المجتمع فحسب.

وبذلك نعود - ولكن من طريق آخر - إلى تقسيم فورستر للشخصيات إلى مسطحة وغير مسطحة، ولو أن فورستر سلك الطريق الآخر الذى نسلكه الآن،

لاستبدل ذلك بتقسيم الشخصيات إلى شخصيات منظورة من قرب، وشخصيات منظورة من بعد، الأولى كل ما فيها معروف : التفاصيل، والدوافع، والأسباب. والثانية غير معروفة، الأولى مرنة متطورة تتفاعل مع المواقف الجديدة، والثانية جامدة منغلقة لها موقف ثابت لا يتغير.

☆☆☆

يتحدد مفهوم الراوى بوصفه أداة للإدراك والوعى - إذن - من خلال هذه العناصر الثلاثة: الموقع، والجهة، والمسافة، ولكل عنصر منها وظائفه وتأثيراته فى صياغة المشهد الخيالى المتضمن فى النص.

فهذه العناصر الثلاثة هى التى تتحكم فى اختيار الأحداث والأقوال والأفكار التى تتكون منها الصورة الخيالية للقصة، فقد تصور القصة حياة إنسان من مولده حتى مماته، أو تصور حياة عدة أجيال، لكن القاص لا ينتقى من الأحداث والأماكن والأقوال والأفكار التى وقعت خلال هذه المدة الزمانية إلا القليل، فلو أنه سجل كل ما يدور فى هذه الحياة لعجز هو أو سواه عن متابعة تفاصيلها ، لكنه ينتقى والانتقاء يعتمد على موقع وعلى جهة وعلى مسافة ، أى يعتمد على رؤية.

وهذه العناصر الثلاثة أيضاً تتحكم فى مدى التركيز الذى يحظى به حدث دون آخر، أو تحظى به شخصية دون أخرى، كما تتحكم هذه العناصر فى طريقة تركيب العالم الخيالى حسب ترتيب توارد جزئيات الصورة فى ذهن الراوى أو وعيه .

٢- الراوى بوصفه أداة للعرض :

هذا الجانب من جوانب الراوى يعرف لدى النقاد «بزاوية الرؤية القولية» أو «زاوية الرؤية الخطابية» (Discoursal Point of View) ويقصد بها ذلك الخطاب الذى يصدر عن الراوى ليستوعب الخطابات الأخرى فى الرواية او يعارضها، وهذه الخطابات الصادرة من الراوى ومن غيره هى التى تشكل النسيج الخطابى للقصة .

فكل قصة لها مستويان أو جانبان:

- جانب العالم الخيالى، الذى تتصارع فيه الشخصيات، وتقام فيه المبانى، وتزرع فيه الأشجار، أى الحياة الخيالية التى تحتويها المساحة المكانية والامتداد الزمانى فى القصة، بكل ما يدور فيها من صراع وتطور وحركة وموت وحياة .

- وجانب قولي لغوي، تصبح القصة بمقتضاه مجرد مجموعة من الكلمات والجمل الحوارية والسردية ، ومجموعة من الأصوات واللهجات .

وهذا الجانب الثاني - أي الجانب القولي - له زمانه، وله مكانه، وله قوانينه التي تختلف عن الجانب الأول، فقد تسرد الأحداث التي تقع في ساعة واحدة في مئة صفحة، وقد تسرد أحداث مئة يوم في صفحة واحدة ، وقد يكون هناك سرد لغوي ولا يكون هناك حركة في العالم المصور، وقد تكون هناك أحداث وليس هناك ما يقابلها في السرد .

ودور الراوي في هذا الجانب في القصة هو أنه صاحب خطاب مسيطر مهيمن على سائر الخطابات، لأنه يقوم بدور المؤلف أو المصفي لخطابات الشخصيات ولهجاتها وأصواتها ، يتحدث بلسانها حيناً ، ويتيح لها فرصة لتتحدث بنفسها حيناً آخر، ويصف ما تقوم به أو تفكر فيه بلسانه هو حيناً ثالثاً .

ولابد أن يكون لهذا الراوي موقع قولي، وزاوية خاصة يتحدث من خلالها، وهذا الموقع وهذه الزاوية هما اللذان يحددان دلالة القصة، وهذا أمر معروف في الخطابات الحياتية المعتادة، فالعبارة الواحدة قد تفهم فهمين مختلفين، إذا صدرت من زاويتي رؤية مختلفتين، بل إن القول لا يمكن تحديد معناه إلا إذا عرفت الزاوية التي قيل منها، وقد ضرب أمير المؤمنين عمر رجلاً في أحد مجالسه لأنه قال «سبحان الله» قالها الرجل هازئاً من أحد الولاة ، فقال له عمر : «كلمة حق أريد بها باطل» «فلا تتم معاني الأفعال - كما يقول رولان بارت - إلا من خلال العلاقة التي تربط لحظة التفوه، بالعبارات المكونة لنص القصة بلحظة الفعل الذي تقوم به الشخصية، لأن المعاني في العبارات معلق بين حدثين، وبين لحظتين : بين فعل الشخصيات والعبارات التي يتفوه بها الراوي للتعبير عن هذا الفعل، وبين لحظة الفعل ولحظة التفوه بالعبارة»[1] .

وكما أن الزاوية التي يتخذها الراوي من الفعل المصور تحدد دلالة هذا الفعل، فإن هذه الزاوية أيضاً تصنع اللغة ذات القيمة التي تصاغ بها الأحداث، فاللغة توصل المعاني، لكنها إلى جانب ذلك تنقل رائحة المخاطِب إلى المخاطَب، وتنقل درجة غضبه أو رضاه، وتنقل اتجاهاته وميوله، وتنقل مستواه الاجتماعي والثقافي، وتنقل موقفه من

(1) Gerard Genett, Narrative Discourse. p 212.

الحياة جملة، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال .

لذلك فإن الراوى عندما يتولى بنفسه سرد الأحداث فإنه قد يسرد من وجهة نظر المعارض ، أو المؤيد، أو الساخر ، أو المصدق، أو المكذب، فالحدث الواحد قد يسرد مرة فيديو مبهجاً ، وقد يسرد مرة أخرى فيديو محزناً، رغم أن الأحداث هي نفسها هنا وهناك، لكن الزاوية التى يعرض منها الحدث قد تجعله بهذه الصورة أو بتلك، وهى التى تجعل الشيء الواحد يسمى باسمين متناقضين، فالفدائى هو نفسه المخرب، والشهيد هو نفسه القتيل، والثورة هى نفسها قلب نظام الحكم .

والسارد يمكنه - عن طريق هذه الرؤية - أن يجعل القارئ يتعاطف مع الأحداث أو ينفر منها، يؤيد أصحابها أو يعارضهم، وهى تقنية تستخدم كثيراً فى أساليب الدعاية الإعلامية، كما تستخدم فى كتب الوعظ .

من جانب آخر فإن المسافة التى تفصل بين موقع هذه الرؤية القولية، ورؤية المؤلف من ناحية، ورؤية الشخصيات من ناحية ثانية، هى التى تحدد أسلوب العرض، إذ إن هناك ثلاث جهات لها حق القول فى القصة : المؤلف، والراوى، والشخصيات. وكلما اقترب الراوى من المؤلف انخفضت أصوات الشخصيات وارتفع صوت هذا الراوى، حتى يصبح هو المتكلم الوحيد فى القصة، هو الذى يصرح بما تقوله الشخصيات، وما تفعله، وما تفكر فيه. وكلما ابتعد الراوى عن صوت المؤلف والتحم بأصوات الشخصيات ارتفعت أصوات الشخصيات وتميزت نغماتها، وأصبحت تتحدث هى بما تريد قوله دون وساطة أو وصاية من الراوى، وينشأ نتيجة لموقع الراوى فى المسافة الفاصلة بين المؤلف والشخصيات هذه الأساليب السردية المعروفة .

فإذا اقترب الراوى من المؤلف أصبح الأسلوب تقريراً سردياً، وإذا ابتعد عنه قليلاً تحول إلى الأسلوب غير المباشر، فإذا ابتعد أكثر تحول إلى الأسلوب المباشر، فإذا ابتعد أكثر كان الأسلوب الحر غير المباشر، وإذا ابتعد أكثر كانت الشخصيات هى التى تقوم بالسرد، وتحول الأسلوب إلى الأسلوب الحر المباشر ، أي الحوار .

٣- الراوى بوصفه ذاتاً :

الراوى - كما سبق القول - ذات إنسانية، تستخدم بوصفها مصفاة، أو مرآة، أو ذاكرة تطبع الحدث بطابع إنسانى يمكن إدراكه، ويمكن تذوقه وفهمه والإحساس به،

وتجعل من التاريخ تجربة إنسانية أو سيرة.

وهذه الذات لا تخرج عن كونها إحدى شخصيات القصة التى قد يكون لها سماتها الذاتية وخصائصها التى تميزها عن غيرها، ولا يخفى ما لهذه الخصائص الفردية من آثار فى تشكيل التجربة القصصية، لذلك نجد بعض القصاص يهتم اهتماماً كبيراً بذات الراوى، فيخصص قدراً كبيراً من كلام الراوى للحديث عن الراوى نفسه، بل ربما نجد موضوع القصة نفسه لا يخرج عن كونه كشفاً لجوانب ذات الراوى، كما فى قصص السير الذاتية، وقصص الرحلات، وقصص الاعترافات، والقصص النفسية .

ولا شك أن طغيان الذات الساردة يضفى على القصة شكلاً من الغنائية والرومانسية، ويجعل الرؤية فردية ذاتية، ويبعدها عن الموضوعية، كما أن القصة حينئذ تدور حيثما دارت ذات الراوى، فالمزاج المعتدل للراوى يصنع قصة معتدلة، والمزاج المنحرف يصنع عالماً مائلاً، والراوى المثقف بثقافة دينية يفسر جزئيات العالم وحركته تفسيراً يختلف عن الراوى المثقف بالثقافة المادية، بل تختلف لمحة هذا عن لمحة ذاك، وانظر إلى روايتى «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى» للمازنى كيف استطاع الراوى المضطرب عاطفياً ونفسياً أن يصنع عالماً مضطرباً غير سوى فى كلتا الروايتين ؟، بينما يعمل إهمال الحديث عن ذات الراوى إلى إشاعة جو من الموضوعية والحيدة .

☆☆☆

مجمل القول أن مفهوم الراوى يدور حول هذه العناصر الثلاثة: زاوية الرؤية الخيالية، وزاوية الرؤية القولية، والذات.

وأن هذه العناصر الثلاثة قد تكون مجتمعة فى راوى إحدى القصص، كما هو الحال فى القصص التقليدية، وقد تختفى ذات الراوى ولا يبقى منها سوى زاوية الرؤية الخيالية وزاوية الرؤية القولية، كما فى القصص الحديثة التى تتخذ تقنية العاكس أو مجموعة العواكس، وقد تنفصل زاوية الرؤية القولية عن زاوية الرؤية الخيالية، فيصبح السارد شيئاً وزاوية الرؤية المعلقة فى رقبة إحدى الشخصيات أو فى رقبة حيوان أو جماد شيئاً آخر .

لكن كل هذه التطورات لا تنفى أن الراوى بصورته المتكاملة، هو ذات، ورؤية خيالية، وقولية، وموقع، وسلطة مستقلة عن المؤلف وعن الشخصيات .

الفصل الثانى

تاريخ الراوى (تطور دراسة المفهوم)

عند إفلاطون :

أول من أثار قضية الأثر الأسلوبى للراوى هو إفلاطـون، فى كتابه الجمهورية (الكتـاب الثالث)، ففـى تلك المحاورة التى يديرها أفلاطـون بين أسـتاذه سـقراط وأديمـانتوس، يفرق سقراط بين ثلاثـة أنواع من السـرد، يجملها فى قوله : «والسرد قد يكون بمجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معاً»(١) .

ثم يشـرح ذلك عن طريق التمثيل بالإلياذة، ففـى مقدمة الإلياذة يتحدث هوميروس بلسـانه هو شارحاً كيف توسـل خروسيس إلى أجاممنون أن يطلق سـراح ابنته، ثم ينتقل هوميروس بعد هذه المقدمة إلى أسلوب آخر، إذ «يتحدث كما لو كان خروسـيس هو الذى يتكلم، ويحـاول بشـتى الطرق أن يوهمنـا بـأن المتحدث ليـس هوميروس، وإنما كاهن أبولو المحترز(٢)» .

فـى الأسلوب الأول ظهرت شـخصية هوميروس الراوى وسمع صوتـه، فهو الذى يقص الحوادث، وهو الذى يصنف الأشـياء، أما الأسلوب الثـانى فتوارى فيه شخصية هوميروس الراوى وتظهر الشـخصيات وكأنها هى التى تعبر عن نفسها، ولا يبقى إلا الحوار فقـط ، الأسلوب الأول الذى ظهرت فيه صورة الراوى هو السرد الخالص، أما الأسـلوب الثانى فهـو أسلوب المحاكـاة، يقول سـقراط: «فلو كان هوميروس قد قال: «إن الكـاهن خروسـيس قـد جاء وفـى يده فدية ابنتـه، يتوسـل إلى الإغريق، وبخاصـة الملوك ثم واصل كلامه، لا على لسـان خروسـيس وإنما على أنه هو هوميروس دائماً لما كـانت هناك محاكـاة ، وإنما سـرد فحسـب ، ولتعلم أن للسـرد نوعـاً آخر على عكس

---

(١) افلاطون (الجمهورية) ترجمة فؤاد زكريا ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م صـ ٢٦٠ .

(٢) المرجع السـابق صـ ٢٦٠ .

النوع الأول، فيه يحذف الشاعر الكلام الذى يفصل بين الحوار، فلا يتبقى الا الحوار ذاته فقط »[1] ويجعل أفلاطون الأسلوب الأول أليق بالتاريخ والمدائح، بينما يرى أن الأسلوب الثانى هو أسلوب التراجيديا، أما أسلوب الملحمة فهو خليط من الأسلوبين .

أقام أفلاطون - إذن- تفريقه بين السرد الخالص والمحاكاة الخالصة بناء على درجة تدخل الراوى فى كل منهما، فعندما تظهر الشخصيات مباشرة فى مواجهة شخصيات أخرى، أو فى مواجهة القارئ، معبرة عن نفسها، عن طريق الأقوال دون وساطة من الراوى، فإن أفلاطون يطلق على هذا النوع من الأساليب اسم (أسلوب المحاكاة)(Imitation style) ، وعندما تختفى صور الشخصيات وهيئاتها وأفعالها وأقوالها خلف صورة الراوى، فإن هذا الأسلوب يسمى عند أفلاطون السرد البسيط (Simple narration) .

أما الأسلوب الثالث فهو ذلك الأسلوب الذى يمتزج فيه الأسلوبان معاً، حيث صوت الراوى لا يحجب أصوات الشخصيات تماماً، بل يخليها حيناً ويتصدى هو للحديث نيابة عنها حيناً آخر، وهذا هو أسلوب الملحمة.

ويفضل افلاطون أسلوب السرد البسيط على الأسلوب الدرامى، وإن كان لا يرفض الأسلوب الملحمى ، ويرى أن الأسلوب الدرامى يتنافى مع أخلاق المدينة الفاضلة[2] .

والذى يعنينا هنا، هو أن أفلاطون أقام تفريقه بين هذه الفنون الأدبية الثلاثة بناء على درجة تدخل الراوى فى السرد وإن كان أفلاطون لم يتطرق إلى تبيان ما يقصده بمصطلح «الراوى» ولكنه لا يفرق بين الراوى والشاعر أو هوميروس عندما يتحدث عن الإلياذة، مما يبين أنه يمزج بين صورتى الراوى والمؤلف.

عند أرسطو :

أما أرسطو فيهمل الحديث عن الأسلوب المختلط الذى يتحدث فيه الراوى بالأسلوب السردى البسيط وبالأسلوب الدرامى معاً، اى أنه يهمل أسلوب الملحمة

---

(١) المرجع السابق صـ ٢٦١ .

(٢) أفلاطون (الجمهورية) صـ ٢٦٦ .

الذى سبق أن أشار إليه أفلاطون، وضرب له مثلاً بإلياذة هوميروس.

لكن أرسطو يقسم أسلوب السرد البسيط إلى قسمين :

القسم الأول: يتحدث الشاعر فيه بضمير المتكلم عن نفسه هو، وبلسانه هو، وهذا النوع من الأسلوب يشبه الشعر الغنائى.

القسم الثانى: ويتحدث الشاعر فيه حاكياً ما يدور على لسان إحدى الشخصيات، فهو رغم أنه لا يتخلى عن أسلوبه اللاتى فإن موضوعه غيرى ، وبذلك يكون لدى أرسطو ثلاثة أساليب : أسلوب السرد البسيط بضمير المتكلم، وأسلوب السرد البسيط بضمير الغائب، وأسلوب المحاكاة، يقول أرسطو : «فقد تقع المحاكاة فى الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم، تارة بطريق القصص - إما بأن يتقمص الشاعر شخصاً آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن يظل هو هو لا يتغير - وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعاً وهم يعملون ويتشطون»[1] .

وهذه الأساليب الثلاثة رغم أنها تخالف - ما ذكره أفلاطون بعض المخالفة فإنها مثلها تعتمد على درجة تدخل الراوى فى السرد، وظل مفهوم الراوى كما كان عند افلاطون، إلا أن أرسطو يرى أن سعادة الإنسان وشقاءه لا يظهران إلا من خلال الأفعال التى تصدر عن هذا الإنسان، ولذلك فإنه كان على النقيض من إفلاطون يؤثر المحاكاة على السرد البسيط، وظل هذا التفريق وهذا المفهوم - مثل غيرهما من الأفكار والمفاهيم الأرسطية- قانوناً مقدساً لا تمسه يد بتعديل أو معارضة حتى مطلع العصر الحديث .

فى العصر الحديث :

في العصر الحديث أثيرت قضية التفريق بين الأسلوب السردى والأسلوب الدرامى من المنطلق نفسه الذى بدأه أفلاطون ثم طوره أرسطو، وهو منطلق الراوى ومدى تدخله فى السرد ، وعلى الرغم من ذلك فإن القضية فى العصر الحديث كانت ذات طابع مغاير للطابع الذى أثيرت به على أيدى الفيلسوفين الإغريقيين، فقد ظهرت فى

---

(١) شكرى عياد ترجمة كتاب «أرسطو طاليس فى الشعر» دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ م ص ٣٤ .

العصر الحديث أنواع أدبية جديدة لم تكن معروفة لديهما، مثل الرواية، القصة القصيرة، وتطورت الأشكال الأدبية القديمة تطوراً كبيراً، ومن ثم فإن الساحة التى أصبح الخلاف يدور عليها لم تعد هى نفسها الساحة القديمة، فلم يعد المجال مجال تفريق بين الملحمة والدراما - فقد نفضت الأيدى من الخوض فيهما منذ زمان بعيد - و لم يعد الحديث عنهما أمراً مجدياً، لأن كلاً منهما أصبح فى واد، ولا يشتبك أو يشتبه مع الآخر، بل إن «الوريث الشرعى للملحمة» - كما يقال - وهو الرواية، قد تحللت بمجموعة من القيم التى أفادتها من روح العصر الذى نشأت فيه والتى جعلتها لا تقترب من الملحمة إلا فى بعض الملامح الخفية التى لا تكاد تدرك .

من هنا فإن الاهتمام قد تغيرت محاوره، وتبدل موضوعه، فلم يعد الراوى يستخدم بوصفه أداة للتفريق بين الأنواع الأدبية، وإنما أصبح يستخدم للتفريق بين أسلوبين - أو أكثر - داخل النوع الأدبى الواحد، أصبح الحديث يدور حول التفريق بين أسلوبى العرض والسرد فى الرواية والقصة القصيرة خاصة، باعتبار الأسلوب الأول أقرب إلى الدراما والأسلوب الثانى أقرب إلى التاريخ أو الشعر الغنائى، وقد صاحب البحث عن هذين الأسلوبين بحث آخر عن مفهوم الراوى ودوره فى النص.

عند هنرى جيمس(*):

والحقيقة أن الفضل فى تمحور قضية الراوى ومدى تأثيره فى النص السردى فى العصر الحديث يعود إلى هنرى جيمس، فى كتاباته النظرية وفى إبداعاته العملية التطبيقية، تلك الكتابات التى أثارت كوامن الأفكار والنظريات المتعلقة بالرواى وبزاوية الرؤية

(*) ولد هنرى جيمس فى نيويورك سنة ١٨٤٣م من أب أيرلندى ، ومات سنة ١٩١٦ بعد أن حصل على الجنسية البريطانية قبل موته بعام واحد .

من مؤلفاته :

١ - دورة البندول The Turn of the Screw .

٢ - رودريك هدسون Roderick Hudson .

٣ - صورة سيدة The Portrait of Lady .

٤ - أجنحة اليمامة The Wings of the Dove .

٥ - الكأس الذهبية The Golden Bowl .

٦ - السفراء The Ambassadors .

٧ - سكان بوسطون The Bostonians .

٨ - الأميرة كازاماسيما Princess Casamassima .

عند (بتش) و (لوبوك) وغيرهما .

وليس معنى ذلك أن هنرى جيمس هو أول من تحدث عن الراوى فى العصر الحديث، بل هو الذى أشاع دراسته على نطاق واسع ، وبوأه المكانة التى هى جديرة به، فبعد جيمس أصبحت دراسة الراوى وزاوية الرؤية والمسافة من أكثر القضايا السردية اهتماماً ودوراناً على ألسنة النقاد .

لكن هنالك دراسة تجدر الإشارة إلى أنها سبقت دراسات هنرى جيمس عن الراوى وعن زاوية الرؤية بحوالى ستين - كما يقول (نورمان فريدمان) - وهى: دراسة (سيلدن ل. وايت كامب) (Selden L White Camb) المسماة: (The Study of a Novel) سنة ١٩٠٥م) والتى يقول عنها فريدمان - فى بحثه الذى خصصه لتتبع تاريخ زاوية الرؤية فى القصص: «هذه الدراسة هى الأولى - حسبما أعلم - التى أفردت فصلاً بصورة رسمية للقواعد الخاصة بالراوى وزاوية الرؤية»[1] . فقد كانت هذة الدراسة بمثابة النبوءة لما سوف يبرع فيه هنرى جيمس ومن جاء بعده، إذ تناولت تأثير موقع الراوى على أسلوب النص الأدبى، وعلى بناء الجملة المستخدمة فى هذا النص، وغيرهما من الموضوعات التى أصبحت محور الأبحاث التى دارت حول هذا الموضوع فيما بعد .

وفى المقدمات التى كتبها هنرى جيمس فيما بين سنتى (١٩٠٧-١٩٠٩) يخبرنا بأنه كان شديد الاهتمام بالبحث عن زاوية (centre) أو بؤرة (focus) لقصصه، وحاجه الحل الأمثل من خلال اهتدائه إلى أن كيفية التوصيل السردى يمكن أن تحدد عن طريق تأطير الحدث المسرود، أى وضعه فى إطار، هذا الإطار هو الوعى الباطن لإحدى الشخصيات[2] .

وبهذا الإطار يمكن التخلص من ربقة الراوى التقليدى الذي يسيطر على السرد ويهيمن عليه، واستحداث أسلوب جديد لا يذوب فى الأسلوب الدرامى الذى يعتمد على عرض أفعال الشخصيات على خشبة المسرح، ولقد كان هنرى جيمس - أيضاً- أول من نادى بوعى بهذا الأسلوب الجديد، وبالهروب من سيطرة ذلك الراوى الذى

(1) Norman Friedman, "Point of view in fiction" In (The Theory of the novel). p 144.
(2) Ibid. p 112.

يدعى العلم بكل شئ ، والذى كان يتربع على عرش القصص القديمة منذ فجر التاريخ[1] .

رأى هنرى جيمس أن الراوى الحديث يجب عليه أن يتخلى عن السلطة التى ورثها عن أساليب القصص القديمة، ويجب عليه أن ينزع عنه سلطان المعرفة الذى يدعيه، ويتحول إلى مجرد وعاء أو إطار أو زاوية أو مرآة .

وفى ظل هذا الراوى الجديد يقترب الأسلوب القصصى من أسلوب العرض، إذ يترك هذا الراوى الشخصيات لتقول، ولتفكر كما يحلو لها، بمنطقها هى، فلا تكون هناك سلطة طاغية للراوى، أو جبروت مفرط فى الطغيان يقف بين عقل الشخصية ولسانها أو يصادر منطقها، أو يعقد لسانها أو يحد من تصرفاتها، فيقول عنها ما لم تقل، وفى ظل هذا الأسلوب الجديد الذى بشر به جيمس يتحول الفن القصصى إلى الموضوعية دون أن ينقلب إلى الدراما، وقد طبق هذه النظرية جيمس جويس فى رواياته، فجاءت أحداث رواية (صورة الفنان فى شبابه) ورواية (عوليس) مشاهد متدفقة من الوعى الباطن لإحدى الشخصيات دون سيطرة الروای .

ومن اللافت للنظر أن هنرى جيمس فى إيثاره لأسلوب العرض على أسلوب السرد البسيط الذى يرتفع فيه صوت الراوى يوافق أرسطو ويقف موقفاً مناقضاً للموقف الذى اتخذه أفلاطون، فأفلاطون يؤثر النوع الأول أى السرد البسيط لأن الراوى فيه كما يقول على لسان (أدميانتوس) «يحاكى الفضيلة»[2] أما فى النوع الثانى فيضطر الراوى إلى محاكاة الأشرار والحدادين والبحارة وصناع السفن وغيرهم من أصحاب الحرف التى لا يقوم بها حسب رأى افلاطون إلا العبيد[3] . أما أرسطو فيرى أن المحاكاة هى وسيلة لإبراز سعادة الإنسان وشقائه .

بيتش :

ولقد كانت البداية التى أشعلها هنرى جيمس بمثابة الشرارة التى تأججت فيما بعد على أيدى كل من (بيتش) و(لوبوك) إذ راح كل منهما يشرح الطريقة الجديدة

---

(١) ترى الدكتورة سيزا قاسم أن أول من نادى بهذا هو فلوبير ، وأن هنرى جيمس التقط الخيط منه ثم طوره . سيزا قاسم (بناء الرواية) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ص ١٢١ .

(٢) أفلاطون (الجمهورية) ص ٢٦٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٦٤ .

التى أذاعها جيمس، ويوضح النظرية الخاصة بها، فأخذ بيتش يفرق بين أنواع زاوية الرؤية التى استخدمها جيمس فى قصصه، ومن هذا المنطلق أخذ يبحث فى أنماط الرواية بعامة، وهذا أمر كلفه الكثير من الجهد، فقد تناول الانتقالات الخاصة بزاوية الرؤية - سواء الانتقالات التى أدركها جيمس فى كتاباته النظرية أم الانتقالات التى لم يدركها - وتحدث عن الحيل التى تؤثر على زاوية الرؤية، وتلك التى لا تؤثر عليها، كما أنه تحدث عن كيفية أثر الراوى الخفى فى تحريك الشخصيات إلى المدى الذى تتحول فيه أحياناً إلى دُمىً تحركها أصابع خفية، ثم ينتهى بيتش فى نهاية المطاف إلى نتيجة عامة تعد بمثابة التقرير الختامى للطريقة الجديدة التى ولدت على يدى هنرى جيمس، إذ يقول فى كتابه الذى أخرجه سنة ١٩٣٢م بعنوان (رواية القرن العشرين - دراسات فى التكنيك): «القصة تحكى نفسها بنفسها، وتتحدث إلى نفسها والمؤلف لا يلتمس الأعذار أو يتمحل العلل لشخصياته، ولا يخبرنا بما يفعلون، بل يدعهم يعبرون عن ذلك بأنفسهم بل إنهم هم الذين يخبروننا عما يفكرون فيه، ويشعرون به، وعن ماهية الانطباعات التى تواردت على عقولهم منذ أن تبوأوا مواقعهم التى وجدوا أنفسهم فيها »[1] .

وهكذا نرى أنه يمكننا إجمال موقف بيتش فى هذا الشأن فى عبارة واحدة وهى: أن هنرى جيمس يميل إلى طريقة العرض المبتكرة، ويتخلى عن الطريقة السردية القديمة التى يعلو فيها صوت الرواى العليم بكل شئ، وأن بيتش يوافقه كل الموافقة .

لوبوك :

ولا يختلف بيرسى لوبوك عن بيتش فى ذلك، فقد فرق لوبوك بين أسلوبى السرد المبسط والعرض، مثلما فرق بينهما هنرى جيمس، لكنه أطلق على النوع الأول اسم الأسلوب غير المباشر، وعلى الثانى الأسلوب المباشر، ثم أعلن أنه لا يختلف اثنان على أن عبقرية جيمس تكمن فى مهارته فى الأسلوب المباشر، فقد تمكن هنرى جيمس -كما يرى لوبوك - من أن يجعل القصة تحكى نفسها بنفسها، وبذلك يقترب من الهدف التهائى للأسلوب القصصى، وهو أن يجعل القصة تقرأ على أنها حقيقة وليس على أنها حيل وألاعيب تصنع الإيهام بالحقيقة، وهذا الهدف لا يمكن أن يتحقق - كما

(1) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the Novel). p 113.

يرى – عن طريق التقارير السردية المسوقة على لسان راوية يدعى العلم بكل شئ، لأن الراوى نفسه قد يكون عائقاً يحول دون تصديق القارئ للقصة، بسبب حضوره المكثف وشخصيته البارزة .

ولكن الطريقة المثلى هى تلك التى اتبعها جيمس ونبه إليها فى كتاباته النظرية، ثم فصلها كل من بيتش ولوبوك، وهى طريقة (العرض) تلك الطريقة التى تتاح فيها الفرصة أمام الشخصيات كى تبوح هى بنفسها للقارئ – أو لنفسها – دون وساطة من الراوى أو المؤلف .

ثم يتحدث لوبوك عن طريقة أخرى فى السرد لم يتحدث عنها هنرى جيمس لكنه استخدمها فى قصصه، وهى طريقة وسطى بين أسلوبى العرض والسرد المبسط، هذه الطريقة الثالثة تعتمد على أن القصة تحكى كما لو كانت مروية على لسان إحدى شخصياتها، لكنها فى الحقيقة تروى عن طريق ضمير الغائب، فى الوقت الذى يتفاعل القارئ معها ويندمج فى أحداثها كما لو كانت تجربة مصفاة أومقطر من خلال وعى إحدى الشخصيات، وهنا تحدث المفارقة، إذ يكون الضمير المستخدم فى السرد فى جهة، وزاوية الرؤية الخيالية فى جهة مختلفة، ففى الوقت الذى تكون زاوية الرؤية داخلية ويكون من المناسب جداً فى هذه الحالة أن يكون الضمير المستخدم هو ضمير المتكلم (أنا) نجد القصة تروى بضمير الغائب (هو) ونتيجة لهذا الفصل بين زاوية الرؤية وزاوية الخطاب نجد الفقرات التقريرية تمتزج بالفقرات التشخيصية، ونجد الأسلوب المباشر، يمتزج بالأسلوب غير المباشر، ونجد السرد المشهدى يمتزج بالتقرير البانورامى»[1] .

مآخذ على نظرية جيمس :

على أن هذه النظرية التى ابتدعها هنرى جيمس وشرحها كل من بيتش ولوبوك قد وجهت إليها بعض الانتقادات الحادة : ففورستر يصرح فى الفصل الذى خصصه للحبكة فى كتابه (Aspects of the novel) بأنه لا يقر ولا يوافق على الأساس الذى انطلق منه لوبوك فى تحليله لأنماط القص، لأن لوبوك انطلق فى تقسيمه من العلاقة الناشئة عن موقع الراوى فى القصة، وهو المنطلق نفسه الذى نزع عنه أفلاطون

(1) Ibid. p 116.

وأرسطو، وهو عند فورستر منطلق زائف، لأن الرواية لا يمكن أن تكون عرضاً خالصاً أبداً، إذ لو كانت كذلك لتحولت مسرحية .

ويرى فورستر أن أرسطو عندما صرح بأن «سعادة الإنسان وشقاءه لا يظهران إلا خلال الأعمال التي يقوم بها ذلك الإنسان نفسه» كان مخطئاً، وذلك لأن سعادة الإنسان وشقاءه لا يظهران من خلال الأفعال، وإنما هما حقيقة يختبئان - كما يقول فورستر : «في الحياة السرية الكامنة في قلب الإنسان، وهذه الحياة السرية ليس لها أي دليل ظاهر، إذ لو كان لها ذلك الدليل لما كانت سرية، ولأصبحت حياة علنية، وهذه الحياة السرية ليست تلك الحياة التي تكشف عنها كلمة عابرة أو تنهيدة - كما يظن عادة - فالكلمة العابرة أو التنهيدة دليل ظاهر مثله مثل القتل أو الحديث تماماً، والحياة التي تكشف عنها هذه الكلمة أو هذه التنهيدة تخرج عن نطاق السرية إلى دائرة الفعل»[1] .

من هنا فإن فورستر يرى أن الفارق الضخم بين الفن المسرحي والفن الروائي يظهر في أن الأول يجب أن تتحقق السعادة الإنسانية وكذلك الشقاء الإنساني شكل العمل أو الفعل، وإذا لم تظهر هذه السعادة وهذا الشقاء في شكل أفعال فإن وجودهما يظل مجهولاً، أما الرواية فإن كاتبها يمكنه «أن يتحدث عن شخصياته، وأن يتحدث على لسانهم، وأن يعمل الترتيبات لنا لكي نصغي إليهم وهم يفكرون، كما أنه يستطيع الوصول إلى الهواجس النفسية، ومن هنا يمكنه التعمق في داخل النفس، والنظر إلى كوامن اللاشعور، والإنسان عندما يتحدث عن نفسه فإنه لا يستطيع أن يكون صادقاً تماماً، لأن السعادة والشقاء اللذين يشعر بهما سراً ينبعان من منابع لا يستطيع الوصول الى عللها؛ لأنه عندما يبدأ في شرحها تكون قد فقدت صفاتها الأصلية، وهنا تظهر مقدرة الروائي الحقيقية»[2] .

يرى فورستر - إذن - أن تقسيم أسلوب الرواية إلى : العرض والتقرير السردي، بناء على موقع الراوي، وإيثار أسلوب العرض، والتقليل من شأن الأسلوب التقريري السردي إنما هو تقسيم ينطلق من أساس خاطئ؛ ذلك لأن أصحاب هذا التقسيم بدءاً

---

(١) أ.م فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد (الألف كتاب) ط دار الكرنك سنة ١٩٩٠م ص١٠٢ .
(٢) فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٢ .

من جيمس ونهاية بلوبوك - يفترضون أن الأدوات التى تستخدمها كل من الرواية والدراما واحدة، بينما أدوات كل منهما مختلفة عن الأخرى، وغاياتهما مختلفة وشخصياتهما مختلفة أيضاً .

فالدراما تعتمد على الفعل، بينما الرواية تعتمد على القول، والدراما تهتم بالحياة الظاهرة، بينما الرواية تهتم بالحياة الباطنة، وإذا قصدت الدراما إلى كشف شئ من الحياة الباطنة عبرت عن ذلك من خلال ما يظهر من أفعال الشخصيات فقط، أما الرواية فيمكنها وصف الظاهر، كما يمكنها الوصول إلى دقائق الحياة الدفينة فى الإنسان، من خلال مهارة الكاتب فى صياغة الحبكة، ومن خلال شخصية الراوى، ومن خلال اللغة الشفافة الموحية للسرد ، ونتيجة لذلك فإن الشخصية المسرحية شخصية واضحة المعالم ظاهرة للعيان، أما الشخصية القصصية فهى شخصية غامضة معقدة؛ لأن الناس فى الرواية كما يقول فورستر : «كائنات ضخمة غامضة لا يمكن السيطرة عليها، كائنات ثلاثة أرباعها مختفٍ كجبل الثلج»[1] .

فالقصة عند فورستر لابد فيها من تدخل الكاتب أو من ينوب عنه - وهو الراوى - لكى يلقى الضوء على هذه الحياة الخفية، وأما ما يدعيه بيرسى لوبوك من أن وجود الراوى يحول دون تصديق القصة ويخل بواقعيتها، لأن هذا - كما يرى لوبوك - يحكى أشياء كثيرة لا يمكنه توثيقها، فإن فورستر يسخر من هذا المنطق بقوله : «تشبه هذه الاستجوابات كثيراً ما يدور فى المحاكم (يقصد أن المتحدث فيها مطالب بالتدليل على كل ما يبوح به) فكل ما يهم القارئ هو : هل فى تغير الموقف أو فى الحياة السرية ما يقنع؟»[2] .

ومن المآخذ التى سجلت على تلميذى جيمس: (بيتش ولوبوك) «أن النظرية التى اتبعا نفسيهما فى تحليلها واستنباط قوانينها نظرية قليلة الجدوى بالنسبة للناقد القصصى وبالنسبة لكاتب الرواية أيضاً»[3] .

كما أنهما فى تصريحهما بأن الإفراط فى الدرامية واستخدام أسلوب العرض يؤدى

---

(١) فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٤ .

(٢) فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٤ .

(٣) Wayne C. both, " Distance and point of view an essay in classification " in the theory of the novel. p 87.

إلى التوغل في الواقعية والصدق، وتصريحهما كذلك بأن الميل ناحية الإخبار المسوق على لسان راوية يؤدى إلى البعد عن التصديق وعن الواقعية، وأن هذا الأسلوب الأخير يفقد الرواية هدفها «إنما يحكمان بذلك على الجنس القصصي بعامة، ويضعان له قوانين جديدة من خلال ولعهما بطريقة واحدة من طرق السرد وهي طريقة هنرى جيمس فقط، وهي مجرد طريقة واحدة من طرق السرد الكثيرة، فهناك - كما يقول واين سى بوث- خمسة ملايين طريقة للإخبار بالقصة، وكل منها تستقل عن الأخرى في جميع الأغراض، ومن ثم فإن القاص أوسع مجالاً وأكثر حرية من كاتب المسرحية، لأن الأول يمتلك حيلاً غير محددة يمكنه أن يختار من بينها، فكيف نحكم عليه من خلال التزامه أو عدم التزامه بواحدة منها ؟ »[1] .

ومن الذين تصدوا لنظرية جيمس بالنقد والتفنيد تزفتان تودروف، فتودروف مثل سائر البنيويين ينظر إلى العمل الأدبي على أنه مستويان : خطاب وسرد، وأن الخطاب يعتني بالجانب اللغوى، بينما السرد يعنى بالصورة الخيالية لحياة الشخصيات، وما يدور بينها من صراع في المدى الزماني والمكاني المحدد لعالم القصة، ويرى أن نظرية جيمس بشأن الراوى ودوره في العمل الأدبي لم يحالفها النجاح، سواء على يدى هنرى جيمس نفسه أم على أيدى أتباعه، وذلك لأنها تعنى بالجانب الثاني فقط، وهو جانب السرد لكنها تهمل جانب الخطاب، ولم تنبع من المدخل الطبيعي لدراسة النص القصصي وهو اللغة، يقول تودروف: «يقدم لنا التمييز بين الخطاب والسرد فهماً أفضل لقضية أخرى في النظرية الأدبية، تلك هي قضية (الرؤيا) أو (وجهة النظر) ونحن معنيون هنا بالتحويلات التي تمر بها فكرة الشخص في السرد الأدبي، هذه القضية التي طرحها هنرى جيمس أول من طرحها، عولجت مرات أخرى منذ أن طرحها في فرنسا جان بويون، وكلود أدموند ماغني، وجورج بلان، ولم تنجح هذه الدراسات في تفسير هذه الظاهرة تفسيراً كاملاً لأنها لم تأخذ طبيعتها اللغوية بنظر الاعتبار، رغم أنها وصفت أهم مظاهرها»[2] .

ثم يتناول تودروف بالنقد تلك النظرية المنسوبة إلى جيمس في أكثر صورها نضجاً

(١) Ibid,. p 88.

(٢) تزفتان تودروف (اللغة والأدب) في (اللغة والخطاب الأدبي) ترجمة سعيد الغانمي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ سنة ١٩٩٠ ـ ص ٥٠ .

ودقة وحداثة، يتناولها بعد أن نضجت على يدى (جان بويون) .

فجان بويون فى كتابه (الزمان فى الرواية) يجمل الصور التى يتركها تأثير الراوى فى النص الأدبى فى ثلاثة مظاهر:

١- أن يظهر (أنا) الراوى عبر (هو) البطل كما فى السرد التقليدى البسيط.

٢- أن يختفى (أنا) الراوى وراء (هو) البطل، والراوى فى هذه الحالة لا يعرف شيئاً عن الشخصية، بل يكتفى بمراقبة حركاتها وينشأ عن وجود هذا الراوى السرد الموضوعى المحايد.

٣- أن يقترن الراوى نفسه بإحدى الشخصيات، فيرى كل شئ بعينيها هى، أى أن الراوى يقف فى مرحلة وسطى بين الأنا والهو[1] لكن هذا التقسيم لا يرضى تودوروف، لأنه كما يقول : «تقسيم جمالى، فكل سرد يتألف من عدة وجهات للنظر، فضلاً عن ذلك يوجد الكثير من الصيغ والأشكال الوسيطة، فقد تخدع الشخصية نفسها فى رواية القصة، كما قد تعرف بكل ما تعرف، وقد تحللها حتى تنتهى الى أدق التفاصيل، أو تكتفى بقشور الأشياء دون اللباب، وقد تجد تشريحاً للوعى (تيار الوعى) أو كلاماً ملفوظاً وكل هذه التنويعات تنتمى إلى وجهة النظر التى تعادل بين الراوى والشخصية »[2] .

وينتهى تودوروف الى نتيجة عامة، هى أن السرد لا يعرف إلا سارداً واحداً أو عاملاً واحداً فاعلاً للخطاب السردى وهو السارد بضمير الغائب، وهذا الضمير لا يعبر عن شخصية خاصة أو ذات، لأنه ليس هو ذاته الراوى، فالراوى واحد من شخصيات القصة، أما هو هنا فمجرد ضمير أو زاوية للخطاب، يقول : «ومن يقول (أنا) فى الرواية ليس (أنا) الخطاب أى فاعل المنطوق، لأن من يقول أنا فى الرواية ليس إلا مجرد شخصية من شخصيات القصة، يتحدث بالأسلوب المباشر ليضفى على كلامه الموضوعية التى يتطلبها تصديق القصة، وتعبيره بضمير المتكلم لا يجعله هونفسه فاعلاً للخطاب، ففاعل الخطاب أنا أخرى غير مرئية دائماً، وهذه الأنا غير المرئية هى التى تحيل إلى الراوى، ذلك الصوت الشعرى المختبئ تحت الخطاب اللغوى»[3] .

---

(١) المرجع السابق ص ٤٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٥٠ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٠ .

وهكذا نرى أن تودروف يفصل بين صوت الراوى الذى يحرك أعمال الشخصيات وينقل كلامهم وأفكارهم، وبين الصوت السردى الذى يبدو فى الخطاب اللغوى للقصة، وأنه يأخذ على جيمس ومن جاء بعده أنهم يهملون الجانب الثاني، ولذلك فإنهم لم يوفقوا فى تقسيماتهم أو فى وصفهم لظاهرة الراوى .

على أن الأهمية الكبرى التى تعزى إلى جيمس لا تنحصر فقط فى أنه اخترع طريقة جديدة فى القص تقوم على العرض، أو فى أنه نقل التقسيمات التى تحدث عنها أفلاطون وأرسطو الى ساحة القصة الحديثة، وإنما تكمن أهمية جيمس فى أنه نبه النقاد فى وقت مبكر إلى أهمية موقع الراوى وزاوية الرؤية، وكيف يمكن أن يتخذ هذا الموقع وهذه الزاوية، وكذلك المسافة التى تفصل بين الراوى والشخصيات منطلقاً لدراسة الأسلوب القصصى، ودراسة بناء القصة وتكنيكها .

فقد أغرى هنرى جيمس النقاد بنظريته، حتى إن الأفكار التى أشاعها - أو أوحى بها فى معالجة التفريق بين الأسلوب القصصى القائم على العرض الدرامى والأسلوب السردى البسيط القائم على الإخبار المجرد - أخذت تملأ الدوريات العلمية والمجلات والكتب، وتشغل الناس، حتى غدا هذا التقسيم أحد الأساطير التى صدقها النقد الحديث، وتحول النقاد الذين تناولوا موقع الراوى بعد ذلك الى مجرد مهاجمين أو مدافعين عن هذه النظرية .

فهذه آلين تات (Allen Tate) ترد على فورستر فى مقالة كتبتها سنة ١٩٤١ قائلة: «أن القدرة على الإقناع بالحدث عن طريق وضعه فى اطار سمة خاصة تميز الرواية الحديثة، ويعود إلى هذه السمة خاصة الفضل الأكبر فى الحاز بناء موضوعاتها»(١) .

وهذه فيليز بنتلى (Phyllis Bentley) تشيد سنة ١٩٤٧ بتلك التخلص التدريجى من التقارير السردية التقليدية فى القصة، وترى أن هذا الأسلوب الجديد المسمى بأسلوب العرض هو الذى بعث الحياة فى القصة الحديثة.

على وجه الإجمال فإن موضوع الفصل بين أسلوب السرد البسيط وأسلوب العرض - ذلك الموضوع الذى كان الحديث عنه وليد نظرية جيمس - كان أحد المنابع الرئيسة لمعظم الآراء والدراسات التى تناولت أساليب السرد القصصى فى هذا

(١) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the novel). p 118.

القرن، مثل دراسة ألين جلاسجو (Ellen Glasgw) سنة ١٩٤٣، ودراسة مارك سكورر (Mark schorer) سنة ١٩٤٨ عن تأثير الراوى على العالم القصصى، و دراسة برنارد دى فوتو (Bernard De Voto) سنة ١٩٥٠، ودراسة روتشلد (Jeffery M. Rothschild) سنة ١٩٩٠ عن الراوى الظاهر والفرق بينه وبين المؤلف فى النثر الإنجليزى، وغيرها من الدراسات العديدة التى تناولت موضوع تأثير الراوى على أسلوب القصة أو على بنائها .

لكننا سوف نتوقف قليلاً عند الدراسه التى كتبها نورمان فريدمان (Norman Fri- edman) سنة ١٩٥٥ بعنوان (زاوية الرؤية فى القصص، تطور المفهوم النقدى) لأنها تعد بمثابة التقريرالنهائى لما وصلت إليه الدراسات المتعلقة بالراوى، حسب المنطلق الذى بدأه هنرى جيمس، أو تعد بمثابة الثمرة التى جناها النقد الحديث من كل الجدل الذى فجره جيمس بشأن موقع الراوى، وتأثير هذا الموقع على أسلوب القصة وكذلك مفهوم الراوى .

ويلخص فريدمان هذه النتائج فى الإجابة على الأسئلة التالية:

١- من الذى يتحدث الى القارئ فى القصة؟ أهوالمؤلف؟ أم الراوى الذى يروى القصة بضمير الغائب ؟ أم الراوى الذى يرويها بضمير المتكلم؟ أم أن القصة تسائل على ادعاء أنها مروية من زاوية مجهولة الهوية ؟.

٢- من أى موقع يرصد الرواى القصة التى يرويها ؟ أمن أعلاها؟ أم من أسفلها؟ أم من جانبها؟ أم هو راو متنقل الموقع والزاوية، أم هو راوٍ متعدد؟ أهو قريب من المؤلف؟ أم قريب من الشخصيات؟.

٣- ما قنوات المعلومات التى يستخدمها الراوى فى نقل القصة إلى القارئ؟ هل يستخدم كلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره وموقفه؟ أم يستخدم كلمات الشخصيات وأفعالها الظاهرة ؟ أم يستخدم أفكارها ومشاعرها وهواجسها الباطنة؟

٤- على أى مسافة يبتعد القارئ من القصة؟

ثم يصرح فريدمان فى النهاية بأن الإجابة على كل هذه الأسئلة تصب فى نتيجة واحدة، وتكمن هذه النتيجة فى ذلك التفريق الحاسم بين أسلوبى الإخبار (Telling)

والعرض (Showing)[١] .

وهكذا نعود مرة أخرى إلى البداية التي انطلق منها أفلاطون في تفريقه بين أسلوب السرد البسيط وأسلوب المحاكاة، أى بين أسلوب التاريخ وأسلوب الدراما، غير أن التفريق هذه المرة لم يكن بين نوعين أدبيين بل بين أسلوبين، داخل النوع الواحد، حل أحدهما على الآخر .

الراوى عند الشكليين والبنيويين

إلى جانب هذه المدرسة التي حمل لواءها هنرى جيمس، كانت هنالك مدرسة أخرى تنطلق في فهمها للراوى وفي دراستها لأثره في النص من منطلق آخر، هو منطلق البنية المكونة لهذا النص والتي يشكل الراوى أحد عناصرها .

عند بروب

ولعل أولى المحاولات في هذا المجال تلك الدراسة التي أنجزها الناقد الروس الشكلى بروب (١٨٩٥-١٩٧٢) والتي أطلق عليها (صرف الحكاية الخرافية) سنة ١٩٢٨، ولا تعود أهمية هذه الدراسة لسبقها الزماني فحسب، بل لأنها تعد المنطلق الذى صدر عنه الاتجاهان الرئيسيان في دراسة الراوى - بل الدراسات الأدبية عامة - في العصر الحديث : الاتجاه البنوى، والاتجاه الأسلوبى، وفي هذه الدراسة حاول بروب أن يدرس الأجزاء المكونة للحكاية الخرافية، وعلاقة كل جزء فيها بالجزء الآخر، دراسة وصفية منهجية، تشبه الدراسات العلمية، فقد ارتأى بروب أن بنية الحكاية الخرافية تشبه بنية النبات، وأن أجزاء الحكاية الخرافية تتكامل في بناء واحد يشبه تكامل أجزاء النبات تماماً، ففي النبات كما في الحكاية الخرافية مجموعة من العناصر، وكل عنصر فيها له وظيفة محددة، كالأوراق والساق والجذور وغير ذلك. وهذه العناصر قد تكون كاملة في إحدى الأشجار، وقد تكون غير كاملة في شجرة أخرى، ولكن الوظائف التي تؤديها لابد أن تكون تامة، ففي غياب الأوراق قد يقوم الساق بعمليات التمثيل الضوئي، وفي حالة قصور الجذور عن الامتصاص قد تقوم الأوراق بدورها، إلى جانب الدور الأصلي لها، كما أن هذه الأجزاء الوظيفية ثابتة في كل نبات، فالأوراق واحدة بالنسبة للوظيفة لكن أوراق شجرة الموز غير أوراق شجرة

(١) Ibid., p 118.

التفاح، غير أوراق الأشجار الصحراوية وهكذا.

وبالمثل فإن هنالك إحدى وثلاثين وظيفة للحكاية الشعبية عند بروب، هذه الوظائف «تعد عناصر ثابتة وباقية في الحكاية بالرغم من الكيفية التي تمت بها،أو بواسطة من أتم تحقيقها،وتشكل هذه الوظائف - عنده - أجزاء أساسية للحكاية»[1] وهذه الوظائف لها ترتيب دائم وثابت ومن ثم فإنه يعد «كافة الحكايات الخرافية الشعبية طرازاً واحداً من ناحية بنيتها»[2] .

أما الاختلاف الذى نراه بين حكاية وأخرى فليس ناشئاً من اختلاف البنية وإنما من تعدد الأساليب المستخدمة في إنجاز هذه الوظائف السابقة، فوظيفة غياب الشخصية مثلاً قد تكون في إحدى الحكايات على شاكلة مغادرة الوالدين المنزل من أجل العمل، وقد تكون على هيئة خروج إلى رحلة صيد، أو رحلة تجارة، أوالخروج للحرب أو الموت، أو الطرد، أو النفى، أو الهروب، أو الضياع، أو غير ذلك، وكذلك قد يكون التحذير في صورة أمر أونهى أو فعل احترازى، كإيداع الأطفال في مكان آمن. .الخ.

وبهذا فإن بروب يجعل الحكاية الخرافية مستويين: أحدهما ثابت لا يتغير، وهو البناء الوظيفى المكون من الوظائف الإحدى والثلاثين، وثانيهما الطرق المختلفة التى يتم بها تحقق هذه البنية، وهذا التقسيم شبيه بتقسيم سوسير للغة إلى بنية ثابتة لا تتغير، وهى (اللغة) واستخدامات مختلفة متعددة لهذه اللغة وهو (الكلام) .

ومن الجدير بالذكر أن بروب لم يجعل للراوى عنصراً أو وظيفة ثابتة في بناء الحكاية، بل جعله من العوامل المتغيرة، وجعل حريته مقيدة بترتيب الوظائف وعددها، فلا يتحرك الراوى إلا في إطار هذه البنية الثابتة، نعم للراوى - كما يقول كمال أبو ديب - «حرية اختيار الوظائف التى يحذفها أو يستخدمها»[3] من الوظائف الإحدى والثلاثين، وله أن يختار الطريقة التى يتم بها تشكيل هذه الوظائف حتى يمكنه توليد الحكايات، مع الاحتفاظ بالوظائف وترتيبها، فوظيفة الشر مثلاً قد يجعلها راوٍ من الرواة قتلاً، ويجعلها آخر سرقة، ويجعلها ثالث وشاية، وهكذا.

---

(١) بروب «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر - ط النادى الأدبى الثقافى بجدة - سنة ١٩٨٩ - ص ٧٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٩ .

(٣) كمال أبو ديب «الرؤية المقنعة . نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى» ص ٦٨ .

وللراوى أيضاً الحرية فى «اختيار الأسماء والخصائص التى تملكها الشخصيات»[1] وله أن يختار شخصية دون أخرى.

وقد نبه بروب بعمله هذا النقاد إلى إمكان دراسة القصة بوصفها بنية متكاملة، وأن هذه البنية تحتوى عناصر ثابتة وأخرى متغيرة، لكنه لم يتنبه إلى الدور المركزى للراوى فى بناء الحكاية، بل جعله مجرد عامل متغير .

عند باختين

ومن الدراسات التى تناولت مفهوم الراوى ودوره فى بناء النص القصصى وكانت معاصرة لدراسة بروب، تلك الدراسة التى قام بها الأديب الروسى باختين، فإذا كان بروب قد اتجه نحو صياغة قانون يحكم بناء الحكاية الخرافية، فإن باختين قد اتجه إلى صياغة منهج لدراسة البنية اللغوية للقصة، وانطلق فى دراساته من المستوى اللغوى للقصة، وليس من هيكلها الدرامى - كما فعل بروب - ومن ثم فإن باختين كان أقرب للدراسات الأسلوبية، وكان بروب أقرب للدراسات البنيوية .

وقد رأى باختين أن الأشخاص فى السرد القصصى ليسوا أشخاصاً من لحم ودم، كما هو الحال بالنسبة للناس فى الحياة، بل هم أشخاص متكلمون، مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فالإنسان فى القصة ليس إلا صوتاً أو لهجة، وكل شخصية فى القصة، وكذلك الراوى تحمل بين طياتها لهجة وصوتاً وإيديولجية خاصة، وتحمل أيضاً رؤية وموقعاً يختلف عن سائر الشخصيات، وكل هذه الخصائص تبرز من خلال الصورة اللغوية التى تصاغ فيها الخطابات، وليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات، ثم جعلت الظروف التاريخية والسياسية فى روسيا بعد الثورة البلشفية باختين يلوى عنق نظريته، فيجعل الصراع الأسلوبى بين اللهجات والأصوات صورة للصراع الطبقى، ويهمل الصراع الذاتى بين صوت روائى وآخر[2] .

وفى إطار هذه النظرية يخلص باختين إلى مجموعة من النتائج التى تعنينا هنا فى مجال الراوى، وأول هذه النتائج وأكثرها أهمية أن باختين هدم الفكرة القديمة التى كانت

---

(1) المرجع السابق ص ٢٩ .

(2) يرى تودوروف أن باختين ربما فعل شيئاً آخر أكثر من هذا، وهو أنه كان يوقع أعماله هى على هذه الفترة كلها بأسماء مستعارة. راجع تودوروف : باختين المبدأ الحوارى - ترجمة فخرى صالح - ط الهيئة العامة لقصور الثقافة - ص ٤١ .

سائدة عن القصة، والتي كانت تنظر إليها على أنها حياة أو أنها على شاكلة الحياة المعيشة، وأحل محلها فكرة جديدة مفادها : أن القصة ليست حياة أو كالحياة، وإنما هي عكس الحياة، ففي الحياة المعيشة أناس يحيون ويعملون ويتصارعون وهم الذين يحددون الصورة الكلامية لخطاباتهم، أما في القصة فالصورة الكلامية هي التي ترسم صور الشخصيات، وهناك فرق بين الحياة التي تثمر لغة، وبين اللغة التي تثمر حياة.

وكان لهذه الفكرة التي تولدت في ثنايا أبحاث باختين الأثر الأكبر في توجيه أنظار النقاد الى أن الرواية حقيقة ليست حياة، بل هي نص لغوي، وليس هناك غير ذلك، وأن الشخصية في الرواية ليست ذاتاً يمكن تحليلها بواسطة قوانين علم النفس أو علم الاجتماع، وإنما هي مجموعة من الجمل تشكل خطاباً.

أما النتيجة الثانية التي خلص إليها باختين فتتمثل في أن الصراع في القصة ليس صراعاً بين أشخاص، وإنما هو صراع بين أصوات ولهجات، يقول في هذا الشأن : «ما يتصف به الجنس الروائي ويتميز، ليست صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن اللغة كيما تصبح صورة فنية أن تصبح كلاماً على شفاه متكلمة وتقترن بصوت الإنسان المتكلم»[1] . فالإنسان المتكلم في الرواية يعد أحد أبعاد الخطاب فحسب، مجرد موقع لتحويل اللغة إلى خطاب، وأن الخطابات هي التي تحمل الأصوات واللهجات والأيديولوجيات .

ثم يأتي دور الراوي عند باختين، فيدرسه دراسة أسلوبية تتجاوز النظر إلى ذات الراوي بوصفه عنصراً في بناء درامي، إلى كونه صوتاً أو لهجة كلامية في سيمفونية لغوية متعددة الخطابات، لكن الراوي عنده ليس مجرد صوت أو لهجة كسائر الشخصيات، بل هو الصوت الضابط لكل الأصوات، الصوت الناقل لكلام الشخصيات، الحاكي له، والقائم بمهمة التنسيق والتوليف والتأطير، لتخرج هذه الأصوات واللهجات من التنافر والنشوز إلى التناغم والتآلف، بالإضافة إلى ذلك فإن الراوي عندما يتصدى لكلام الشخصيات بالنقل أو التنسيق أو التأطير فإنه يناقش كلامها، ويقومه، فيؤيده أو يعارضه أو يفسره أو يدحضه .

---

(1) ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق . منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية . ص ١٠٨ .

وبذلك فإن باختين يرى أن خطاب الراوي يتميز عن خطابات الشخصيات بالميزات التالية:

١- أنه يؤلف الخطابات المتنافرة والأصوات واللهجات المختلفة.

٢- ينقل كلام الآخرين نقلاً متحيزاً.

٣- يناقش كلام الشخصيات فيقومه أو يدحضه أو يؤيده أو يطوره أو يفسره.

ويرى أن خطاب الراوي بهذا الشكل ليس إلا نموذجاً لتنوع من الخطابات الموجودة في الحياة، يقول: « فالناس في حياتهم اليومية يتكلمون أكثر ما يتكلمون عما يقوله الآخرون، ينقلون كلمات الغير وآراءه ومزاعمه، يتذكرونها، يزنونها، يناقشونها، يستاؤون منها، يوافقونه عليها، يعارضونه فيها، يستشهدون بها »[١] .

ولقد صاحب دراستي بروب وباختين دراسات أخرى على أيدي الشكلانيين الروس لها صلة وثيقة بمفهوم الراوي، من أمثال دراسات كل من شلوفسكي وتوماشفسكي، وإيخنباوم، وغيرهم، ولعل أكبر منجزات هؤلاء الدارسين في هذا المجال تقسيمهم للنص القصصي إلى أنساق خاصة بالحكاية أطلقوا عليها المتن الحكائي، وأنساق أخرى خاصة بالسرد أطلقوا عليها المبنى الحكائي[٢]، وما ذكروه عن دور الراوي في حديثهم عن الحوافز وعن التحفيز، وهذا التقسيم أو ذاك لا يخرج عن التقسيم الذي شرحه الناقد الفرنسي البنيوي إميل بنفنست فيما بعد، ثم أصبح أساساً راسخاً من أسس المنهج البنيوي في أوربا «فقد كشف بنفنست - كما يقول تودروف - عن وجود مستويين متميزين للمنطوق أو الفعل الكلامي في اللغة، هما مستوى الخطاب ومستوى القصة، ويشير هذان المستويان إلى تكامل موضوع المنطوق مع النطق واندماجه به، وفي حالة القصة - كما يقول بنفنست تعني بتقديم الوقائع التي حدثت في لحظة من الزمن دون تدخل الراوي في مجرى السرد» في حين يعرف الخطاب بأنه «أي منطوق أو فعل كلام يفترض وجود راوٍ ومستمع، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما»[٣]، ومعنى ذلك أن بنفنست يعد تدخل الراوي في

---

(١) المرجع السابق ص ١١٩ .

(٢) ارجع في ذلك إلى الفصل الذي كتبه إيخنباوم عن نظرية المنهج الشكلي في كتاب «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب، ط الشركة المغربية للناشرين المتحدين. من ص٣٠ حتى ص٧١ .

(٣) تودوروف : اللغة والأدب، في كتاب : «اللغة والخطاب الأدبي» ترجمة سعيد الغانمي، ط المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. ص٤٨ .

القص العامل الجوهري في تحول القصة من كونها مجرد قصة إلى كونها خطاباً، وهو المعيار نفسه الذي أشار إليه شلوفسكي وإيخنباوم من قبل، حيث قسما النص القصصي إلى مستويين:

١- متن حكائي: ويختص بالحكاية قبلما تصبح قصة، أي بالأحداث الغفل التي لم يدخل إليها عنصر الفن، وفي هذه الحالة تقع الأحداث حسب تسلسلها الزماني الذي تقع عليه في الحياة المعيشة .

٢- المبنى الحكائي، ويتعلق بالصياغة الفنية التي تحول المتن الحكائي إلى شكل فني مؤثر وجميل، وتأثير التحول الفني الذي يصاحب تحويل الحكاية إلى قصة أو تحويل المتن الحكائي إلى مبنى حكائي يظهر في طرق التقديم والتأخير، وفي الحذف والاختصار أو الإسهاب أو غير ذلك .

على أي حال فإن الدراسات البنيوية الأوربية ذات الصلة بالراوي قد اتخذت من نظريات كل من بروب وباختين ومن المدرسة الشكلية عموماً، أساساً لتحليلاتها، وسوف نتناول الدراسات المتعلقة بالراوي عند جيرار جانيت خاصة، لأنها تعد بمثابة الثمرة لهذه الدراسات البنيوية في مجال دراسة الراوي وعلاقته بالسرد .

عند جيرار جانيت

ينطلق جيرار جانيت في تحليله لبنية الخطاب السردي من الموازنة بين موقعين زمانيين كما فعل بنفنست وتودروف :

أ - موقع الراوي متمثلاً في القول السردي، وهو العمل الوحيد الذي يقوم به الراوي بوصفه راوياً .

ب- موقع الشخصيات متمثلاً في الأفعال والأقوال والأفكار الصادرة عن الشخصيات أو المتعلقة بها .

ويرى أن هناك فارقاً زمانياً ملحوظاً بين الأشياء المعبر عنها عند حدوثها، والأشياء نفسها عندما تروى، فقد تكون رواية الحدث سابقة لوقوعه، أو معاصرة له، أو تالية له، كما أن الزمان المستغرق في الإخبار قد يتساوى مع الزمان المستغرق في وقوع الحدث، كما في رواية الحوار، وقد يزيد زمان الإخبار ويتضاءل زمان الفعل، كما في

الوصف والتفسير والتحليل والتعليل، وقد يمتد زمان الحدث ويتقلص زمان القول، كما في التلخيص، وهكذا يستخدم جيرار جانيت الموازنة بين زماني القول والحكاية وسيلة للتفريق بين الأساليب المستخدمة في القصة، ثم لا يكتفي باستخدام الراوي وموقعه هذا الاستخدام، بل يشير إلى دور صوت الراوي وشكله وموقعه في تحديد دلالة الوحدات اللغوية المكونة للنص، فهو يقول: «إن أكثر العبارات موضوعية مثل (أنام مبكراً) و(الماء يغلي عند مئة درجة مئوية) أو(مجموع زوايا المثلث يساوي مجموع زاويتين قائمتين) لا يمكن فهمها وتقديرها حق قدرها إلا إذا عرف الشخص الذي تفوه بها، وعرف أيضاً الموقع أو المقام الذي استخدم لاحتواء هذا الشخص .

ذلك لأن المعنى الذي تؤديه كل عبارة سردية من العبارات السابقة معلق بين حدثين، حدث الفعل وحدث القول، وبين لحظتين، هما لحظة إنجاز الفعل ولحظة التفوه بالإخبار عنه، ولكل من الحدثين موقعه وظروفه ولكل منهما فاعله»[1] .

ويرى جانيت أن القيمة التي يفرزها المستوى الأول، أي المستوى القولي الخطابي، يمكن أن تبرهن على القيمة المستفادة من المستوى الثاني أي المستوى القصصي، فقد تزيد الأولى من تناقضات الثانية، وقد تحويها، أو تغير دلالتها، وبذلك يتوقف فهم القصة جملة، وكذلك يتوقف الاستمتاع بها وتذوقها - عند جانيت - على معرفة من الذي يرويها ؟ ومتى ؟ وأين ؟ وكيف ؟ .

ومعرفة من الذي يروي القصة ؟ تجر إلى تساؤلات أخرى مثل: هل لهذا الراوي خصوصية متميزة ؟ أي هل له ملامح ذاتية يحرص الكاتب على إبرازها مثلما يحرص على إبراز خصائص الشخصيات الأخرى في القصة أو الرواية ؟ وفي هذه الحالة فإن دورالراوي لا يقتصر على مجرد نقل المعرفة أي توصيلها، بل يتحول إلى رؤية يتلون العالم الذي ينظر إليه بلون خصائصها الذاتية، كما أن الأحداث التي يرويها تبدو كبيرة أو صغيرة، عظيمة أو حقيرة، مهمة أو تافهة، حسب اقترابها أو ابتعادها من هذا الراوي، وحسب نوع هذا الراوي، كما أن الزاوية التي يقع فيها هذا الراوي قد تخفي جوانب وتظهر أخرى، وهكذا يتجاوز جانيت الدور التقليدي للراوي، وهو مجرد الإخبار عن الأحداث، ويجعل له وظائف أخرى يقول عنها : «إنه يبدو غريباً

(١) Gerard Genet, (Narrative discours). p 212.

لأول وهلة أن يعزى إلى راوٍ ما خاصية ذاتية أكثر من وظيفة الإخبار عن حكاية، لكن الحقيقة أن خطاب الراوى يمكن أن يكون لـه وظائف عديدة»[1]، ثم يلخص هذه الوظائف التى يعزوها إلى الراوى فى خمس وظائف، يترسم فيها خطى جاكوبسون فى استنباطه لوظائف اللغة. وهذه الوظائف هى :

١ – الوظيفة السردية (Narrative Function) ويقصد بها ذلك الدور العريق الذى يقوم به الراوى وهو الإخبار عن الحكاية وتوضيحها وشرحها .

٢– الوظيفة المباشرة (Directing Function) وهى تناظر وظيفة التعدية (Meta linguistic) عند جاكوبسون، ومن خلالها يشير الراوى أو يلمح إلى أشياء وراء السرد، من خلال الكنايات والعلامات وأدوات الربط أو السياق، كالإشارة إلى انتماء شخصية من الشخصيات إلى طبقة اجتماعية أو مستوى وظيفى معروف، أو غير ذلك .

٣– وظيفة تتعلق بمواجهة الراوى لمن يروى لـه، ومحاولة إيجاد شكل من أشكال التواصل، عن طريق الإيهام بالتحاور والتفاهم المشترك بعد الاتفاق على مبادئ الاتصال، وهذه الوظيفة تعيد إلى الذاكرة وظيفتى جاكوبسون : التواصلية (phatic) والطلبية (conative).

٤ - الوظيفة التعبيرية (The Function of communication) وهذه الوظيفة تطابق –كما يقول جانيت – مع الوظيفة الانفعالية (the emotive) عند جاكوبسون، وهذه الوظيفة تظهر بجلاء فى تلك الإيحاءات الذاتية المعبرة عن مشاعر الراوى وانفعالاته، كما فى القصص المعتمدة على قالب الرسائل، والمذكرات الشخصية، والاعترافات، إذ لا تظهر فيها سوى صورة الراوى البطل، وهو يرفع عقيرته معبراً عما يعانيه أو يشعر به أو يتأمل فيه .

٥– الوظيفة الأيديولوجية (The narrator's ideological function) وتختص بما يضطلع به الراوى من تعليم أو تبشير أو تنوير فكرى أو تربوى، أو الدعوة إلى مذهب سياسى أو اجتماعى أو دينى .

---

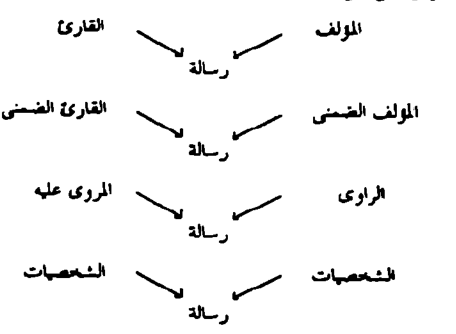
(١) Ibid. p 212.

الراوى عند الأسلوبيين

وإذا كان جيرار جانيت وتودروف وبنفنست وغيرهم من البنيويين الأوربيين قد ساروا فى نظريتهم المتعلقة بالراوى على الدرب الذى مهد له بروب وشلوفسكى، مع الإفادة فى الوقت نفسه من باختين، فان هناك مدرسة أخرى اختارت مذهب باختين خاصة، ليكون منطلقاً لدراسة الخطابات السردية بعامة، وخطاب الرواية بخاصة، هذه المدرسة هى الأسلوبية الجديدة التى أخذت تحل محل المدرسة البنيوية، وبخاصة فى بريطانيا وأمريكا .

وكما اخترنا جيرار جانيت فى دراسته عن الخطاب السردى نموذجاً للبنيوية. فإننا سوف نختار هنا (لينش وشورت) فى كتابهما عن الأسلوب فى القصص (Style in fiction) نموذجاً للأسلوبية الحديثة، لأنهما جمعا فى هذا الكتاب أكثر الخيوط التى انتهى عندها الفكر الأسلوبى الحديث، والحقيقة أن الذى يحدد مفهوم الراوى عند الأسلوبين - بما فيهم لينش وشورت- هو مفهومهم للخطاب القصصى، ذلك المفهوم الذى يختلف عن مفوم البنيويين له، فبينما يدور الفكر البنيوى حول التعامل مع النص القصصى بكل محتوياته اللغوية والحكائية على أنه بنية متكاملة ذات مستويين : (قول، وحكاية)، أو(خطاب، وقصة) كما رأينا ذلك عند جيرار جانيت - فإن الأسلوبيين يتعاملون مع القصة أو الرواية على أنها خطاب لغوى، مكون من عدة خطابات متداخلة، ولكن تعدد الخطابات الذى تحدث عنة الأسلوبيون غير تعدد الخطابات عند باختين، وإن كان قد أفاد منه ومتح من معينه، فمفهوم الخطاب عند الأسلوبين لا يخرج من كونه حواراً بين طرفين، تربط بينهما رسالة صادرة من مخاطِب بكسر الطاء، الى مخاطَب بفتحها، وبهذا المفهوم فإن العمل القصصى نفسة عبارة عن رسالة صادرة من المؤلف إلى القراء، وأن هذه الرسالة أى النص يحمل فى داخله صورة لمؤلف ضمنى يوجه رسالة إلى قارئ ضمنى، وأن هذه الرسالة نفسها تحتوى على صورة راو يوجه رسالة إلى مروى عليه، وهذه الرسالة تحتوى على مجموعة من الشخصيات تخاطب نفسها أو تخاطب مجموعة أخرى، وهى الخطابات المعروفة بالحوار أو المواجس أو المنولوج وهى فى حقيقتها رسائل، وهكذا نرى كل مستوى من مستويات الحوار يحتوى المستويات اللاحقة عليه، حتى تشكل هذه الحوارات كلها منظومة متداخلة من

الحوارات والرسائل التى يوضحها ليتش وشورت فى الشكل التوضيحى التالى[1] :



ومن ثم كان الراوى بالنسبة للأسلوبين بجرد موقع خطابى، أو جهة يقبع فيها مخاطِب يوجه حديثه إلى مخاطَب، من خلال رسالة تحتوى على شخصيات وأحداث وأقوال وأفكار، وفى الوقت نفسه فإن الراوى نفسه والمروى عليه والرسالة التى بينهما كل هذه الأشياء مجرد رسالة يبعث بها المؤلف الضمنى إلى القارئ الضمنى فى النص القصصى .

وموقع الراوى هذا قد يتعدد وقد يتداخل إذا تعدد الرواة أو تداخلوا، كما هو الحال فى رواية (مرتفعات وذرنج) لاميلى برونتى مثلاً، حيث يروى القصة رجل هو السيد (لوكوود) على طريقة اليوميات، وفى داخل هذه اليوميات يكشف أن الأحداث التى يرويها إنما سمعها فى وقت ما من (نيللى دين)، والذى يميز صوت الراوى ولمحته عند «ليتش وشورت» شيئان :

أولهما : زاوية الرؤية التى يتخذها ذلك الراوى .

ثانيهما : المسافة التى تفصل بين الشخصيات والراوى من ناحية، والراوى والمؤلف من ناحية أخرى .

(١) Geofery N. Leech and Meachael H. Shor: Style in fiction, p 26.

أولاً : زاوية الرؤية

أما زاوية الرؤية فإن لينش وشورت ينظران إلى أمرها من جانبين :

١ - جانب يتعلق بطريقة إدراك العالم الخيالى المكون لموضوع القصة، ويطلقان على هذا الجانب «زاوية الرؤية الخيالية» (Fictional Point of View)[1]، ويريان أن زاوية الرؤية هذه ليست مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بظهور الراوى أو اختفائه، فقد تخلو القصة تماماً من أى قوام مستقل لذات الراوى، ولا يبقى له أثر سوى هذه الزاوية، ويطلقان على هذا الراوى المفقود اسم العاكس (Reflector) ويقصدان بالعاكس تلك المرآة التى ترتسم على صفحتها صورة الأحداث والأفعال والأشكال والأفكار والأحاديث الصادرة عن الشخصيات، ثم تقدم هذه المكونات أو تعرض من زاوية خاصة، ويحكم عليها بمنطق خاص، ينبع من موقع هذه المرآة، ومن طبيعتها، وليس شرطاً أن يكون هذا العاكس إنساناً، فقد يكون حيواناً، أو جماداً، أو كائناً غامضاً من كائنات العوالم الخفية، من هنا فإن زاوية الرؤية الخيالية عند لينش وشورت تشبه الكاميرا التى تلتقط الصور من زاوية معينة، وعلى مسافة معينة، وبزجاجة لها عدسة معينة، ويختار لها المصور جانباً دون جانب، فتبدو ناحية من الصورة أصغر من الأخرى، أو أدكن منها لوناً، من ثم تأتى الصورة معبرة عن الأصل المصور من ناحية، وعن الموقع الذى تثبت فيه الكاميرا من ناحية أخرى، بل تعبر بشكل أوضح عن نوايا مَنْ وضع الكاميرا فى هذا الموقع، وثبتها بهذه الطريقة، يدل على ذلك أن الحدث الواحد قد يصور من زاويتين، فى قصتين مختلفتين أو فى قصة واحدة فيبدو فى الأولى قاتماً وفى الأخرى مشرقاً، وقد يبدو فى الأولى حقيراً ضئيلاً وفى الثانية شامخاً مهيباً، ويبدو ذلك بوضوح فى الروايات التى يتعدد فيها الراوى أو تتعدد فيها زوايا الرؤية الخيالية، فتصبح الأشياء فيها كالشمعة التى تحيط بها مجموعة من المرايا المحدبة والمقعرة والمكسرة والمستوية.

٢ - أما الجانب الآخر من جوانب زاوية الرؤية عند «لينش» و«شورت» فإنه يتعلق بالطريقة الكلامية التى يعرض بها الراوى عالمه الخيالى، بكل ما يحتويه من أفعال وأقوال وأفكار صادرة عن الشخصيات، ويطلقان على هذا الجانب. «زاوية الرؤية الخطابية أو القولية» (The Discoursal point of view) وتختص زاوية الرؤية هذه بما أسمياه اللغة ذات القيمة، وتنشأ القيمة فى اللغة عندهما عن طريق استخدام السرد للإيحاءات التى تحمل

(١) Ibid. p 174.

الكلمة مليئة بالنعوت اللائقة أو غير اللائقة، الأخلاقية أو غير الأخلاقية، التقويمية أو الوصفية المحايدة، شديدة الانفعال أو باردته، وكل ذلك يتم عن طريق استخدام زاوية الرؤية القولية، وقد رسم لينش وشورت جدولاً توضيحياً لبيان القيمة التي يمكن أن تلحق بالكلمة كما يلي:

انفعالي	اجتماعي	أخلاقي
عالٍ	عالٍ	عالٍ
متوسط	متوسط	متوسط
منخفض	منخفض	منخفض

فكل كلمة لا تخرج عن كونها ذات قيمة انفعالية، أو اجتماعية، أو أخلاقية، وهذه القيمة قد تكون مؤكدة ومبالغاً فيها، وقد تكون فاترة، وقد تكون باردة أو شبه منعدمة، وتنشأ نتيجة لهذه القيم المعطاة للكلمات والجمل أشكال تعبيرية مختلفة، مثل المفارقة، والتهكم، والمجاز، فجملة مثل «لم يكن شاباً غير منظم» الواردة في رواية جين أوستن (sense and sensibility) يمكن ان تصاغ بالطرق التالية (كان شاباً منظماً) و(كان دقيقاً) و(كان كالساعة) و(لم يكن فوضوياً) و(لم يكن هناك أكثر منه نظاماً) و(لا تسألني عن نظامه)... الخ. فكل هذه الجمل تدل على صفة واحدة في هذا الشاب، وهي النظام، غير أن بعضاً منها قد يدل على أنه لم يكن مشوش الفكر، وأخرى تدل على أنه مرتب العمل والمنزل، وثالثة تدل على استوائه وحسن تعامله مع الآخرين، وبعضها يدل على أنه قد بلغ القمة في النظام، وبعضها يدل على السخرية من طريقة نظامه، وهكذا نرى أن اللغة في ذاتها تحمل إمكانات هائلة للتعبير عن الرؤى المختلفة.

ثانياً : المسافة

أما عن المسافة التي تفصل بين موقع خطاب الراوي وخطاب الشخصيات من ناحية وبين خطابه وخطاب المؤلف من ناحية أخرى، فقد عالجها لينش وشورت من

حيث تأثير هذه المسافة على الأساليب السردية الصادرة من السارد[1]. وقد رأينا أن هناك علاقة بين ظهور صوت الراوى وبين المسافة التى تفصله عن الشخصيات، بمعنى أن الراوى كلما اقترب من الشخصيات وابتعد - تبعاً لذلك - عن المؤلف، تضاءلت صورته، وخفت صوته، وتلاشت ملامحه، وقلت سطوته، وكلما ابتعد عنها واقترب من المؤلف تضخمت صورته، وارتفع صوته، وزادت سطوته.

فالخطاب الذى تحتويه القصة أو الرواية هو فى جوهره متعلق بالشخصيات، لأنه ينقل أفعالها وأقوالها وأفكارها، والأقوال والأفكار الصادرة عن الشخصيات إما أن تأتى هكذا مسوقة على لسان الشخصيات نفسها دون وساطة من أحد، وذلك مثل هذا الحوار الذى يدور بين مرزوق وزوجته فى قصة « العدوان » لألفريد فرج :

- نسافر لأختى فى السنبلاوين ياسى مرزوق نقعد يومين.
- حد يسيب بلاج بورسعيد ويروح الأرياف!
- بلاج إيه اللى فى نوفمبر ده ؟
- نوفمبر نوفمبر خلاص إحنا اخدنا أجازتنا فى نوفمبر ح نقعد ع البلاج فى نوفمبر.
- يا دى الكلام.
- نوفمبر . نوفمبر بقى ![2]

ويسمى ليتش وشورت مثل هذا الأسلوب بالأسلوب الحر المباشر، وإما أن يتولى الراوى بنفسه التعبير عن أفعال الشخصيات وأحاديثها وأفكارها، فيكون صوته هو الصوت الغالب، ورؤيته هى الرؤية المسيطرة، فلا تبدو إلا صورته هو أمام القارئ، ولا يسمع إلا صوته، ولا يحتكم إلا إلى منطقه، ولا مصدر لأى معرفة إلا من خلاله، ومن ثم تصبح أصوات الشخصيات أطيافاً فى ذاكرته، ويطلق «ليتش» و«شورت» على هذه الدرجة القصوى من التدخل الذى يمارسه الراوى «أسلوب التقرير السردى للأقوال والأفكار»، مثال ذلك قول توفيق الحكيم فى قصة «الرباط المقدس» : عاد إلى

(١) نستخدم هنا مصطلح «الراوى» للدلالة على زاوية الرؤية الخيالية، ومصطلح «السارد» للدلالة على موقع الراوى بالنسبة لزاوية الرؤية الخطابية، ففى المجال الأول يرصد الراوى العالم الخيالى ويعمل على إدراكه ووعيه، وفى المجال الثانى يعمل على عرضه وصياغته وصناعة صورة له، وكلاهما وجهان لشئ واحد لكن كلمة الراوى تدل على الوجه الأول، وكلمة السارد على الثانى .

(٢) ألفريد فرج: «العدوان» من مجموعة «قصص قصيرة» دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، (د.ت) ص١٢٩ .

حجرته في الفندق وهو يوصي نفسه بأن يأخذ الأشياء كما تقع، وأن يقبل من الناس ما يعطون، لا ما كان ينتظر منهم ! وألا يتعجل الأمور. ... وضبط راهب الفكر نفسه هذه المرة وتأهب لتأدية تحية مختصرة لا يزيد فيها على حد اللياقة، ولا ينقص ذرة، وإذا هو لدهشته يرى الزوج قد نهض لاستقباله محتفلاً به، راجياً منه أن يتفضل بالجلوس[1] .

في هذه الفقرة عدة كلمات تدل على أقوال صدرت من إحدى الشخصيات، مثل كلمة «يوصي» وكلمة «التحية» وكلمة «راجياً» لأن كلاً من الوصية، والتحية، والرجاء، لا يكون إلا كلاماً، لكن الراوي لم ينقل هذا الكلام، إنما يقول: «يوصي نفسه بأن يأخذ الأشياء كما تقع»ولو جعل هذا الأسلوب في الأسلوب الحر المباشر لقال: خذ الأشياء كما تقع .

وبين هذا الأسلوب التقريري السردي والأسلوب الحر المباشر منطقة وسطى، تأتي على ثلاثة أساليب هي :

١- الأسلوب المباشر، وفيه يدخل الراوي بالتقديم لكلام الشخصية أو توجيهه فقط، وهو أسلوب كثير جداً في القصص والروايات مثل : «ردت ليلى :

- متى تتركون هذه التناقضات أيها البرجوازيون المتعفنون.

قال محمود في هدوء :

- هذه ليلة وداع. . وليست ليلة لتسوية الحساب .

ضحك عبد الله في سخرية :

- بدأ السيد محمود يتكلم بلغة الحساب»[2]

فالراوي في هذا الأسلوب يقدم لكلام الشخصيات فقط، ثم يدعها بعد ذلك تقول أو تفكر .

٢- الأسلوب غير المباشر، وفي هذا الأسلوب يختلط كلام الراوي وكلام الشخصيات، وإن كانت الضمائر ما تزال راجعة للراوي، وذلك مثل قول توفيق الحكيم في الرباط المقدس : «على أنه في ذلك الصباح وقعت في يده رسالة استوقفت نظره واسترعت

---

(١) توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ط الهيئة العامة للكتاب. سنة ١٩٩٤. ص٩٦ .

(٢) طه وادي : عمار يا مصر، مكتبة مصر. سنة ١٩٩١ ص١٢ .

التفاته، هى رسالة فتاة تقول : إنها فى الثانية والعشرين، وإنها تريد الاشتغال بالأدب وتسأله بإصرار أن يأذن لها فى مقابلته كى تبسط له أمرها وتتلقى رأيه فيها، و لم تذكر اسمها ولا عنوانها، ولكنها قالت: إنها ستخاطبه بالتليفون لتعلم منه الموعد الذى قد يضرب للقاء »[1] .

فى هذه الفقرة يفترق كلام الراوى عن كلام الشخصية، فالراوى يقدم لكلامها ـ كما فى الأسلوب المباشر ـ لكنه يزيد على ذلك أنه لا يتيح لها إعادة الضمائر عليها، ولو أن توفيق الحكيم قال «لكنها قالت : إننى سأخاطبك بالتليفون» لتحول الكلام السابق إلى الأسلوب المباشر .

٣ـ الأسلوب الحر غير المباشر وهو أسلوب رغم قلته فى القصص والروايات العربية غير أنه أسلوب فنى خفيف الظل، يتدخل فيه الراوى فى عمق كلام الشخصيات المتحدثة، فلا يعرف أهو كلامه أم كلامها، لأن الخطاب خطابه والضمائر تعود عليه لكن اللغة لغتها، وهو أسلوب يتضمن فى داخله رائحة المفارقة، فقد تكون الشخصية من الطبقات العامية السوقية - ولهذه الطبقة كما هو معروف لغتها الخاصة - ثم يأتى الراوى ليسرد الأحداث التى وقعت لها مستخدماً هذه اللغة، دون أن ينسبه إليها، كأن يقول مثلاً : «وجلس التاجر الكبير بعد إفلاسه ينش الذباب، وأصبح عرضة لكل من يريد أن يؤلس أو يتمقلت عليه، وقال كثير من جيرانه إنه أصبح يعيش سفلقة» فكلمات مثل ينش، ويؤلس ويتمقلت وسفلقة ليست من كلام الراوى بل هى من كلام الجمهور المحيط بالتاجر المذكور، مزجه الراوى بلغته واتخذه زاوية لرؤيته .

وبهذا فإن ليتش وشورت قد تحدثنا عن خمسة أساليب تختلف حسب درجة اقتراب خطاب الراوى من خطاب الشخصيات، وهى على التوالى: التقرير السردى، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر، ثم الأسلوب المباشر ثم الأسلوب الحر المباشر[2] .

---

(١) توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ص٩.

(2) G.N. Leech and M.H Short : Style in fiction, p 344.

الخلاصة

بعد هذا العرض لتطور مفهوم الراوى وتنوعه لدى بعض منظرى الأدب ونقاده، يتضح أن التطور والخلاف لم يتطرقا إلى ماهية الراوى إلا نادراً، فالراوى الذى تحدث عنه إفلاطون قريب من الراوى الذى تحدث عنه باختين وحوار حانيت وليتش، وإنما كان محور الخلاف الحقيقى حول بعض أمور تتعلق بالراوى منها :

١- الأثر الذى يتركه حضور الراوى أو غيابه فى النص، أى فى أسلوب القص، فإفلاطون يرى أن حضور الراوى يصنع ما يسميه «السرد البسيط» وأن غيابه يصنع الدراما، وأما هنرى جيمس ومن لف لفه فيرون أن غياب الراوى يؤدى إلى خلق أسلوب جديد فى القص هو أسلوب العرض، وأن حضوره يعود بالقصة إلى الأسلوب الإخبارى التقليدى، أما باختين فيرى أن ظهور الراوى ليس إلا تضخيماً لخطابه وصوته وتكبيراً لدور هذا الصوت، حتى يصبح هو الصوت المحورى أو العنصر المهيمن على السرد، ويرى بنفنست أن وجود الخطاب القصصى نفسه مرهون بوجود الراوى، فالقصة تظل مجموعة من الأحداث والأفعال والشخصيات حتى يأتى دور الراوى فيحولها إلى خطاب لغوى أو منطوق كلامى يوجه إلى مستمع، ويعمل على التأثير فيه، فحيثما وجد الراوى وجد الخطاب السردى، ويرى ليتش أن الحضور المكثف للراوى يصنع التقرير السردى، وأن غيابه بعض الشىء يصنع الأسلوب غير المباشر، ثم إذا غاب أكثر جاء الأسلوب الحر غير المباشر، ثم إذا غاب أكثر جاء الأسلوب المباشر، حتى إذا اختفى تماماً أصبح الأسلوب حراً مباشراً، أى مجرد حوار كحوار المسرحية .

٢- المدخل الذى ينبغى ولوجه عند البحث عن الراوى ، وهذا يعتمد على المنهج الذى اتخذته كل مدرسة، وهذا المنهج أيضاً له ظروفه ومؤثراته، فالمدرسة التقليدية منذ أفلاطون حتى هنرى جيمس تنظر إلى الراوى من ناحية وجهه الإنسانى، باعتباره أحد شخصيات العالم الخيالى الذى تمج به القصة، بل كان ينظر إليه قديماً على أنه ذلك الإنسان الواقعى الذى يروى القصة بلسانه، ويعيش بين جمهور القراء، فلم يتحدث أفلاطون مرة عن راوٍ للإلياذة غير هوميروس نفسه، و لم يتحدث أحد عن راوٍ لملحمة أخرى غير الشاعر المنسوبة إليه، وهذا أمر مقبول ومفهوم فى ظل سيادة الأدب الشفاهى، أما هنرى جيمس فعلى الرغم من أنه لم ينظر إلى الراوى هذه النظرة فإنه

كـان يتحدث عنه بوصفـه إنسـانا متخيـلاً داخل نـسيج القصـة، إنـسـان قادر على وعى العالم المحيط به .

أما المدرسـة البنيوية فكانت تنظر إليـه على أنه مجرد عنصر أو خيط فى نـسيج البناء الفنى الكلى للقصـة أو الروايـة، لكن المدرسـة الأسـلوبية لا تعده أكثر من موقع خطابى أو كلامى، ولكـل من المدرسـتين البنيويـة والأسـلوبية أصولهما الفلسـفية وظروفهما الفكرية والعلمية التى شـكلت منهجيهما، فالأولى نشـأت فى إطار الفكر البنيوى الذى يرى أن العالم كله بنية واحدة متكاملـة تشبه الآلة، وأن الإنسـان فيه ليس إلا عنصراً أو ترساً، وأمـا الأسـلوبية فقد نشأت فى ظـل اضـمحلال اليقين بقدرة الإنسـان على معرفة العالم أو الـسيطرة عليـه، بعدما اكتشـف هذا الإنسـان خطأ منطقـه القديم نحو الأشياء، وبعدما اكتشـف البعد الزمانى الذى قلب المنطق الإنسـانى وغير صورة الإنسـان ومكانته فى نظر الإنـسـان نفسـه، فأصبح الإنسـان مجرد موقع، وبدون هذا الموقع لا يمكنه الحكم على الأشـياء، بل لا يمكنـه إدراكها، فالشـىء الواحد يكون أو لا يكون - حسب النظرية النسبية - إذا اختلفت مواقع المدركين له .

لكـن مهمـا اختلفت الآراء والمداخل فـإن الحقيقـة التى تنبـه إليهـا باحثون، والتى استطاع بنفـنـت أن يصوغهـا صياغة محكمة، ثم طبقها الأسـلوبيون تطبيقاً صارماً، ما تزال هى المنطلق الـذى ينبغى أن يبدأ منـه كل بحث عن الراوى، هذه الحقيقـة هى أن النص القصصى فى حقيقـة أمره ليس إلا لغـة أو كلمات، وأن أى بحث عن أى عنصر فيه ينبغى أن يبدأ من اللغة، وبناءً علـى ذلك فإنه لا مجال للتعرف على الراوى بوصفه راوياً إلا عن طريق الأثر الـذى يخلفـه حضوره فى هذه اللغـة المكونـة للنص، فدراسـة الراوى فى حقيقة الأمر ليـسـت إلا دراسـة للخطاب الـسـردى، أى أنه دراسة للوظائف اللغوية التى يتركهـا وجوده فى هذا الخطـاب، باعتبـاره مخاطِباً، وهذه الوظـائف ذاتها تعد مـن ناحيـة أخرى العلامـات الوحيـدة التى يمكـن التعرف على صـورة الراوى من خلالها، إذ لا وجـود لراوٍ خارج هـذا الخطاب اللغوى، لأنـه هو الذى يصنع الراوى، وليـس الراوى هو الذى يصنعه كما كان شائعاً لدى النقاد .

الفصل الثالث

وظائف الراوي وعلاماته

كشفت قراءة النصوص القصصية من قِبَل النقاد والمنظرين - على مدى تاريخ القصة المدون - عن عددٍ من الوظائف التي يقوم بها الراوي، والتي تظهر إذا ظهر في النص وتستتر باختفائه، وهذه الوظائف هي نفسها العلامات التي تدل على وجوده إن كان ظاهراً، وعلى اختفائه إن كان مستتراً، ويمكن تلخيص هذه الوظائف فيما يلي:

١.وظيفة الحكي أو الإخبار:

وهي أبرز وظيفة للراوي وأشدها رسوخاً وعراقة، فحيثما وجد الحكي دل ذلك على وجود حاكٍ، وأقصد بالحكي الإخبار، أي توصيل الحكاية من مخاطِب يحاول التأثير في مخاطَب عن طريق السرد، وينشأ عن ذلك مايسمى لدى نقاد القصة بمصطلح «الخطاب السردي» أو الأسلوب الإخباري السردي القائم على التوازن بين حدثين وفاعلين وزمانين، حدث الفعل من ناحية، وحدث الإخبار عن هذا الفعل من ناحية أخرى، ثم زمان الفعل من ناحية، وزمان الإخبار عنه من ناحية أخرى ، ثم فاعل الفعل من ناحية، وفاعل الإخبارُ عن هذا الفعل من الناحية الأخرى، وقد أطلق البلاغيون القدماء على هذا النوع من الأساليب: الأسلوب الخبري، وعرّفوه بأنه ما يقبل الصدق والكذب لذاته، تفريقاً بينه وبين الأسلوب الإنشائي الذى لايقبل ذلك، ومن الغريب أن شراح النصوص البلاغية صبّوا معظم اهتمامهم على قضية الصدق والكذب، وتركوا جوهر القضية، وهو إمكان قبول العبارة لأن توصف بهذا، لأن إمكان القبول في ذاته يقتضي الموازنة بين موقعين، وقد لاحظ البلاغيون الأولون أن الأسلوب الخبري يحتوي على هذين الموقعين، موقع الفعل وموقع القول، وهذان الموقعان إما أن يكونا متطابقين فيكون الخبر صادقاً، وإما أن يكونا مختلفين فيكون الخبر كاذباً، أما الأسلوب الإنشائي فلا يحتوي إلا على موقع واحد فحسب، هو موقع القول، ولذلك لايمكن أن يوصف هذا الأسلوب بالصدق أو الكذب .

ولتوضيح ذلك أنظر إلى الفعل السردى فى الجملة التالية :

«خرج زيد من منزله فى الصباح الباكر» تجد الفعل ﴿خرج﴾ هنا يعبر عن حدثين: أولهما حدث الخروج الواقع من زيد، وثانيهما حدث الإخبار عن الخروج الصادر عن الراوى، وتجد أن فاعل الحدث الأول زيد، وفاعل الحدث الثانى راوٍ تعمّد توصيل الخبر إلى مستمع بغية التأثير فيه، وتجد أن زمان الحدث الأول غير زمان الحدث الثانى،ومن ثم فقد يتطابق القول مع الفعل، كأن يكون هذا الشخص المسمى زيداً قد خرج فعلاً، وقد لايتطابق فيكون الكلام عندهم كذباً، ومن المزالق التى زلت فيها أقدام بعض النقاد القدماء أنهم جعلوا كل عبارة لايتطابق فيها الموقعان كذباً، ولذلك أدخلوا التخييل فى دائرة الكذب، فعدوا أعذب الشعر أكذبه .

المهم أننا نستطيع القول بأنه حيثما وجد هذا النوع من الأساليب وجد الراوى، وحيثما وجد الراوى وجدت هذه الأساليب، وحينئذٍ تكون وظيفة الراوى هي القول، وليس الفعل، رغم أنه قد يقوم بالوظيفتين فى وقت واحد، وذلك فى الأساليب التى تستخدم ضمير المتكلم، أو التى تستخدم ضمير الغائب الذى يعود على ذات الراوى، ففى هاتين الحالتين يكون فاعل الحدث هو نفسه فاعل الفعل .

ووظيفة الحكى هذه لايقتصر دورها على إبراز موقع الراوى والمميزه عن موقع الشخصيات والأحداث، كما أن هذا الموقع ليس هو وحده الذى يشير إلى الراوى ويدل على وجوده، بل هناك علامات تخلفها هذه الوظيفة هى أكثر دلالة على وجود الراوى وتحديد موقعه من كل ما سبق، فالراوى عندما يخبر عن حدث أو منظر من المناظر فإنه لا ينقله كما هو بحذافيره، بل يقدم صورة له، وما دام الأمر أمر نقل صورة فإن عدداً كبيراً من التعديلات لابد أن تطرأ على هذا الحدث، حتى يتحول إلى صورة. من هذه التعديلات:

أ ــ أن الراوى بالضرورة لاينقل جميع التفاصيل الدقيقة التى وقعت، ولا يصف جميع الأشياء الواقعة فى المكان الذى وقعت فيه، بكل جزئياتها وهيئتها وألوانها وأحجامها وأوزانها وطبائعها، ولا يوجد راوٍ يمكنه ذلك، لكن الراوى ينتقى من كل ذلك ما يعبر عن وقوع الحدث فى هذا المكان، وما يرسم صورة له، والانتقاء اختيار، والاختيار حرية، والحرية هى أولى مراحل التدخل الإنسانى الذى يصنع التعبير الفنى، وهذا الاختيار ذاته هو الذى يبرز شخصية الراوى ويحدد معالمه .

واختيار الراوى لهذا الجزء من الحدث دون ذاك أو لهذا المشهد دون المشهد الآخر له دوافع عديدة، منها: الرغبة فى التأثير فى المخاطب، ومنها الرغبة فى اتقان الحبكة حتى تكون أكثر جمالاً، ومنها الرغبة فى النقد وإبراز اللقطات المؤلمة أو التى يرغب الراوى فى نقدها، أو غير ذلك، لكن كل ذلك يتم بطريقته الخاصة وحسب ذوقه الخاص، وقد يكون الاختيار بهدف إبراز الرؤية التى يحاول النظر إلى الأحداث من ناحيتها، فزاوية الرؤية التى يتخذها الراوى لها القسط الأكبر من الاختيار، فإذا تبنى الراوى مثلاً رؤية إحدى الشخصيات ذكر ما يمكن لهذه الشخصية أن تدركه، وأهمل ما لايمكن لها إدراكه، وأظهر ما يعنيها، وأخفى ما لا يعنيها، وكبَّر ما تراه كبيراً وصغر ما تراه صغيراً.

ولتوضيح ذلك اقرأ هذه الفقرة الواردة فى قصة «رحلة الأسطى أحمد وأخته بهية» ليوسف القعيد فى مجموعته «تجفيف الدموع» وَالتى يقول فيها « فى داخل البيت كانوا أربعة رجال والأم وبناتها الثلاث، الملابس ليست سواه، وشكل الرجال والنساء معاً يؤكد أنهم كانوا نياماً، والنظرات تائهة وشعر الأم وبناتها منكوش، وقمصان النوم ليست مستقرة فوق الأجساد »[1] نجد الراوى يذكر فقط ما يمكن لعينى أحمد أن ترقبه وتهتم به فى هذا الموقف خاصة، وإن كان الراوى يعرف أكثر مما يعرفه أحمد، فقد كان يمكنه أن يذكر محتويات البيت، من أثاث وأعمدة وأبواب وحوائط وأرضيات، وكان يمكنه أن يتحدث عن مشاعر الأسطى أحمد الداخلية وهو يدخل البيت أول مرة، وكان يمكنه أن يركز على شخصية واحدة من الشخصيات الثمانية التى كانت فى المنزل. لكن الراوى آثر أن يلم الأمر عن طريق بيان عدد الموجودين وأجناسهم، كما أن الراوى لم يتمهل فى التعرف البطىء على العلاقات التى تربط الرجال بالنساء، بل يصرح بأن هذه هى الأم وهؤلاء بناتها وهؤلاء هم رجال، مجرد رجال، وعندما تطرق قليلاً إلى الهيئات التى كانوا عليها لم يتحدث إلا عن هيئة الشعر والملابس، وهذه الأمور كلها تظهر صورة الراوى وإيقاعه السريع الذى لايرغب فى الدخول فى التفاصيل، كما تكشف عن الرؤية التى اتخذها .

ب ـــ ومن التعديلات التى يدخلها الراوى على الحدث الذى يصوره أنه لايذكر

---

(١) يوسف القعيد «تجفيف الدموع» ط الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨١ ص١٨ .

الأحداث حسب ترتيبها الزماني . أو الذى ينبغى أن تكون قد حدثت حسب ترتيبه، بل يقدم ويؤخر، فيذكر أحداثا لاحقة قبل أحداث سابقة، ويذكر الحدث ثم يذكر بعد ذلك حدثاً كان معاصراً له، أى أن الأحداث رغم وقوعها فى وقت واحد فإن الراوى لايمكنه أن يحكيها فى وقت واحد، وهكذا نجد الترتيب الزمانى للسرد غير زمان الأحداث، وهذا يكشف عن اليد الخفية للراوى .

جـ ـ أن الراوى يملك من الخيارات الأسلوبية فى صياغة الحدث الواحد عدداً لابأس به، لكنه لايختار إلا طريقة واحدة، وهذه الطريقه هى التى تدل عليه، وهى التى تحدد أسلوبه، ونتيجة لذلك فإننا لانجد تناسباً بين مقدار السرد ومقدار الأحداث، فقد يطول السرد وتقصر الأحداث، وقد تمتد الأحداث ويقصر السرد، وقد نجد راوياً يستخدم الجمل القصيرة وآخر يستخدم الجمل الطويلة، ونجد ثالثاً يستخدم اللغة الشعرية البيانية، وآخر يستخدم اللغة التقريرية.... وهكذا .

مجمل الأمر أن السرد القصصى أو الروائى فى قصة أو فى رواية ما ليس إلا اختياراً واحداً من عدد كبير من الصور الممكنة، والتى يمكن لكل صورة منها ان تكون رواية أو قصة، ربما أجمل أو أقل جمالاً من القصة الموجودة، ولكن الصورة الحاضرة للسرد إنما كانت الاختيار الأوحد لهذا السارد خاصة، إذ لو حدث أى تغير فى السرد لتغير وجه الراوى وموقعه، ولأصبح راوياً آخر.

٢ - وظيفة الشرح والتفسير :

جمع جيرار جانيت هذه الوظيفة مع الوظيفة السابقة «وظيفة الحكى» فى وظيفة واحدة، أطلق عليها اسم الوظيفة السردية (Narrative Function)[1] وتختص هذه الوظيفة ـ أى وظيفة الشرح والتفسير- بعدم الاكتفاء بنقل الأحداث وتصويرها، بل بالتعليق عليها وإيضاحها وبيان عللها، أى أن الراوى يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن حكاية الحكاية، عن أصل الحكاية، ومن ثم فإن التعليل والشرح والتفسير يبرز الخصائص الذاتية لهذا الراوى، ويرسم صورته، فالأحداث نفسها عندما تقع فى الحياة لا تكون معللة أو مفسرة، وكذلك فإن العرض المحايد لها ينبغى ألا يضيف إليها شيئاً جديداً ما دام الهدف هو مجرد إعطاء صورة لها، لكن الحقيقة أن قطعها عن

(1) Gerad Genet: Narrative dis course, p 255.

سياقها الحياتي وإدراجها في سياق آخر يجعلها أكثر وضوحاً وأسهل تفسيراً، وكذلك فإن الحدث عندما يحكى عن طريق وعي بشرى فإن هذا الوعي لايملك أبداً أن يكون محايداً، إذ لابد أن يبحث عن الأسباب والمسببات .

وكل حكاية يمكن أن يكون لها عدد هائل من الأسباب والعلل، حسب اختلاف الرؤية المبينة لهذه الحكاية، أي حسب اختلاف الراوي، لذلك نجد الفقرات السردية الدالة على الشرح والتفسير في كثير من القصص والروايات تفوق الفقرات السردية الدالة على حركة الحكاية، ونجد بعض الروايات تتكئ على هذه الوظيفة اتكاءً تاماً فلا تستخدم الحكاية إلا لتقيم هيكل القصة فحسب، لكنها تتلاعب بعملية التفسير والتعليل، فتحمل الراوي يحكيها مرة عن طريق رؤية، ثم يحكيها مرة أخرى برؤية مغايرة، ثم يحكيها مرة ثالثة ورابعة، وفي كل مرة يصبح للحكاية معنى جديد وتفسير جديد، رغم أن الحكاية واحدة، كما في الرواية ذات الراوي المتطور، أو متعدد الوجوه، مثل رواية «لعبة النسيان» لمحمد برادة .

٣ - وظيفة التقويم :

ومن الوظائف التي تتصل اتصالاً مباشراً بوظيفتي الحكي والتفسير السابقتين وظيفة «التقويم» ويدخل في إطار هذه الوظيفة النقل المتحيز لكلام الشخصيات وفكرها، والتفسير المغرض لأفعالها، وكذلك مناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أو خطئها ثم تأييد فكرها أو تفنيده أو تطويره، والعنصر الذي يضيفه الراوي في النص، أو الذي يدل على الراوي في النص، هو ظهور فكر الشخصيات وكلامها وأفعالها موزوناً بفكر آخر، وبكلام آخر، وقد يبدو هذا التقويم من خلال الأسلوب السردي المستخدم في نقل الاحداث أو الافكار أو الأقوال، وقد تنبه القدماء إلى هذه الوظيفة، فالفارابي في معرض حديثه عن الأدوات التي يستخدمها الخطيب في دحض آراء الخصوم يذكر أداة ناجحة في ذلك، وهي أن يعيد الخطيب رواية كلام الخصوم وأفكارهم وأفعالهم بأسلوبه هو، فإنه إن فعل ذلك يظهر أفعالهم وأقوالهم وكأنها معوجة منحرفة، لأنها تظهر مقومة وموزونة من خلال رؤيته هو، والتي يفترض المستمع أنها رؤية سوية مستقيمة، لكنها ليست كذلك .

والحقيقة أن أكثر الكلمات الوصفية في اللغة العربية هي في ذاتها كلمات تقويمية

نسبية، فكلمات مثل كبير، وصغير، وطويل، وقصير، وثقيل، وخفيف، وجميل، وقوى، وضعيف، كلها تعتمد على معيار غير معروف، وهو معيار متروك لتقدير المتحدث الذى هو الراوى فى القصة، فهذا الشيء الموصوف كبير بالنسبة لماذا ؟ وخفيف بالنسبة لماذا ؟ وثقيل بالنسبة لماذا ؟ فالصقر جبار فى عينى العصفور، حقير هزيل فى عينى النسر، فكما أن كلمة «كتب» فى العبارة السوية تحتوى موقعين: (موقع الفعل الدال على الكتابة وموقع الفعل الدال على الإخبار)، فإن كلمة «كبير» تحتوى على موقعين أيضاً: الموقع الذى يوصف منه الشيء المذكور بهذه الصفة، والموقع الذى يحدد هذا الموقع السابق من السوء أو الانحراف.

٤- الوظيفة المباشرة: (Directing Indication)

والذى أطلق عليها هذا المصطلح هو جيرار جانيت، لكن جورجس بلن يطلق عليها «الإشارات المباشرة» (Directing Indication) وهى تشبه وظيفة التنبيه التى جعلها جاكوبسون إحدى وظائف اللغة، كما يصرح بذلك جيرارجانيت نفسه[1] ، ويقتضاها يشير الراوى إلى أشياء فى الحياة المعيشة التى يحياها القراء، ويحياها المؤلف نفسه، ثم يلحقها هذا الراوى بأشياء داخل القصة، وذلك مثل الإشارات التى تحدد الطبقة الاجتماعية للشخصيات، أو مستواها الوظيفى، أو الاقتصادى، أو انتماءاتها السياسية والفكرية والاجتماعية، ويطبع توماشفسكى هذه الوظيفة تحت ما يسمى بالتحفيز الواقعى، لأنها تقوم بمهمة الإيهام بواقعية الأحداث، عن طريق إدخال مواد غير أدبية فى نسيج العمل الأدبى، كالربط بين إحدى شخصيات القصة وشخصية تاريخية معروفة، كأن يقول مثلاً : «كان صديقاً لسعد زغلول» أو بأماكن معروفة كالقاهرة ولندن وباريس الموجودة فى القصص والروايات، أو أزمان معروفة كالربط بين أحداث ثلاثية نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩، والربط بين مولد مصطفى السعيد بطل رواية موسم الهجرة للشمال للطيب صالح وهزيمة الخليفة التعايشى على يد القوات البريطانية فى السودان.

---

(1) Ibid. p 265.

٥ - الوظيفة التعبيرية (The function of communicatian)

وهذه الوظيفة تتطابق ــ كما يقول جوار جانيت ـ مع الوظيفة الانفعالية عند جاكوبسون (The emotive)، وتظهر هذه الوظيفة في تلك الإيماءات الغنائية التي تنطلق من فم الراوي، ولايكون لها هدف سوى التعبير عما يجول في نفسه هو، فهو يجلس في خلوة تشبه خلوة الشاعر الغنائي الذي يزك لمشاعره العنان، فيناجي نفسه، ويتحدث عنها، وينقب عن أطياف ذاكرته، ويجتر تجاربه الذاتية، وأحزانه وأفراحه، ويتمادى في رسم صورة لذاته، وقد أدرج توماشفسكي هذه الوظيفة في إطار ما يسمى «التحفيز السيكولوجي» وقد أفرطت الروايات المعروفة بالروايات السيكولوجية في هذه الوظيفة، وكذلك رواية الاعترافات وروايات تيار الوعي .

٦ - الوظيفة الأيديولوجية (The narrator's ideological function)

وهي وظيفة تتعلق بالخطاب التنويري أو التربوي أو الأخلاقي أو المذهبي الذي يحمله الراوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث، وتتعلق أيضاً بالقرائن التي يستعملها في ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف هذه القرائن عن الاتجاه الفكري الذي تدعو له القصة، أو تعبر عنه، فقد يصاغ موت البطل على أنه مسبب عن أفعاله الشريرة التي جلبت عليه نقمة السماء، وقد يصاغ على أنه كان نتيجة لعاداته الصحية غير السليمة خلال ممارسته لهذه الأفعال الشريرة، مما جعله يصاب بالأمراض التي أودت بحياته، وقد يصاغ على أنه كان مسبباً عن ضياع التميمة التي كان يربطها في عنقه.

على أن الخطاب التنويري إذا زاد عن حده حطم بناء الرواية أو القصة وحولها إلى خطبة دينية أو أخلاقية، أو منشور سياسي، كما هو الحال في كثير من الروايات السياسية والقصص الدينية .

٧ - وظيفة التأليف أو «الوظيفة الجمالية»

بالإضافة إلى ما سبق فإن الراوي يقوم بوظيفة أخرى، أطلق عليها توماشفسكي: «التحفيز التأليفي»، وقوام هذه الوظيفة يعتمد على تحويل الحياة الفجة إلى صورة فنية، عن طريق رؤية الراوي وصوته، فبواسطة هذا التحويل يسوق الكاتب هذه الحياة، في صورة يمكن إدراكها مجتمعة، فرؤية الراوي هي التي تنظم أجزاء هذه

الحياة باعتبارها تجربة أو خبرة إنسانية مسترجعة على صفحة ذاكرة واعية، وعندئذٍ تتحول القصة إلى منظومة مترابطة، لو تنزع منها خيط لانفرط عقدها، فيزداد العمل الفنى انسجاماً وتركيزاً وتناغماً وإيقاعاً كلما ازداد التركيز على هذه الوظيفة.

وتبدو هذه الوظيفة بجلاء من خلال اختيار الراوى لجزئية فى الحدث دون أخرى، أو لصورة تجريبية دون أخرى، ولا يكون هناك أى سبب لهذا الاختيار إلا انسجام النص وتناغمه وإبراز إيقاعه فقط، ففى ثلاثية نجيب محفوظ مثلاً ـ نجد الرواى يصور دخول السيد أحمد عبد الجواد إلى منزله آخر الليل عن طريق مجموعة من اللوازم الصوتية والبصرية، مثل صفق الباب وهو يغلق، ووقع العصا على درجات السلم، والمصباح المدلى فوق الدرابزين، فإذا تقدم الراوى فى القص وأراد أن يصور دخول السيد مرة أخرى عاد إلى هذه اللوازم نفسها، وقد كان يمكنه أن يصوره بمئات الطرق الأخرى، إلا أنه اختار هذا التكرار من أجل التناغم والايقاع فحسب، من أجل توليف العالم الخيالى وتناغمه، ومثل ذلك تكرار الأحداث التى تقع للشخصيات وهى تجلس عند كل عصر فى منزل الأسرة فى «بين القصرين» لتشرب القهوة، وتكرار صوت العجين الصاعد من حجرة الفرن عند كل صباح. . وهكذا. ونرى هذه الوظيفة بارزة جداً فى روايتى الحرافيش وحكايات حارتنا، ويمكن أن نلمس هذه الوظيفة كلما دفع الراوى بمواد قصصية وخطابية لا تؤدى أية وظيفة فى القصة سوى إخراجها بالمظهر الجمالى، كالنغم الذى يجده بين الأحداث المتشابهة، والتوازى الذى يصنعه الرواى بين الأحداث وبين الأشخاص، وكالعبارات المسجوعة فى ألف ليلة وفى المقامات، والكلمات المكررة وغير ذلك. إنها وظيفة تتعلق بنظم الرواية وتناغمها .

٨ - وظيفة التغريب:

أول من أشار إلى هذه الوظيفة هو الناقد الروسى شلوفسكى، ويقصد من التغريب النظر إلى الأشياء برؤية جديدة، فالكاتب عندما يجعل أحداث قصته منظورة من زاوية راوٍ فإنه يبديها فى صورةٍ تكسر رتابة الواقع، وتظهره بعيون غريبة، يقول شلوفسكى فى هذه الشأن : «فقد جعل تولستوى أعمال فاغنر مغربة وذلك عندما وصفها من وجهة نظر فلاح ذكى. .. وعرفت الرواية الإغريقية القديمة هذا النسق عندما وصفت المدينة من وجهة نظر فلاح»[١] .

---

(١) شلوفسكى : نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب ص١٣٨ .

والحقيقة أن الأشياء تضيع معالمها تحت وطأة الرتابة، فصاحب المنزل لاينتبه إلى الشروخ الصغيرة التي تنامت ببطء في جدران منزله، لأنه اعتاد عليها وألفتها عيناه، وإنما يراها فقط الضيف الغريب، فالعيون الغريبة أقدر على الإحساس بالأشياء .

ومن ثم يرى الفلاسفة أن العيون التي يمكنها أن تكشف حقيقة العالم هي تلك التي تنظر إليه بعيني طفل، هذه الرؤية قد تنظر إلى المعقول على أنه لامعقول، وقد تنظر إلى اللامعقول على أنه معقول، فقد يصور العالم الذي يعج بالعقلاء من وجهة نظر رجل مختل، مثلما فعل ابن فضلون المجنون مثلاً في أشعاره، وقد تصور الأحداث الخيالية أو الوهمية من وجهة نظر عاقلة، وذلك مثل القصص النفسية التي يخرجها طبيب يعالج مريضاً، أو القصص المعتمدة على رواية الأحلام .

فالراوي يخرج الأشياء من كونها موجودة وجوداً محايداً إلى كونها أشياء ذات دلالة، ويقطعها عن سياقها الحياتي إلى سياق آخر فني، ويخضعها حتى لكي تمثل للعقل الإنساني، عقل الراوي وعقل القارئ، فتبدو أكثر غرابة، وفي الوقت نفسه أكثر وضوحاً ودلالة .

٩ - وظيفة التوثيق :

من الوظائف التي تناط برقبة الراوي توثيق القصة، أي جعل القارىء أكثر ثقة في صدقها، فالقارىء إذا لم يشعر بهذا الصدق فإنه لن يقبل عليها، ولن ينفعل بها، وتختلف أساليب التوثيق باختلاف العصور والأذواق، فظهور الراوي أحياناً يقدم مصدراً مقنعاً موثوقاً به للمعرفة، عن طريق ضبط الأسانيد أو إثبات شهادات الشهود، إن كان الرواي واحداً ممن شهدوا الأحداث المروية، وكأن يجعل القاص مثلاً راوي إحدى القصص التي تحكي أحداث الحروب الصليبية جندياً من جنودها، أو أسيراً من أسراها، أو مؤرخاً وقعت في يده مجموعة من الوثائق التي كشف النقاب عنها، أو غير ذلك .

وقد يعمل الراوي على إضفاء الموضوعية على القصة، فتبدو أكثر صدقاً، وذلك في القصص التي يستتر فيها، أو القصص التي يرويها بضمير الغائب، وفي هذه الحالة يستطيع المؤلف أن يبدو بعيداً عن القصة، لأنه قد اتخذ من شخصية الراوي قناعاً له لأخرجها من الذاتية، ومن ثم يمكنه أن يخاصم، أو يبالغ في الوصف أو في الحماس،

دون أن تفقد القصة صفة الموضوعية، وفي الوقت نفسه يعمل على الإيهام بصدق ما يرويه، بمجرد إيهام ينتزع القارئ من روابط الحياة إلى العالم المتخيل الذي هو صورة صادقة للحياة .

١٠ - إدخال سمات شفوية على الأدب المكتوب :

وهذه الوظيفة تمكن الكاتب من إضفاء طابع شفاهي على الكتابة، أي تجعل لغتها شبيهة بلغة الكلام، وهذا الاقتراب من لغة الكلام يمنح الخطاب السردي ثراءً وحيوية لانجدها في سواه، فمن المتعارف عليه أن لغة الكلام أكثر حيوية وتأثيراً من لغة الكتابة، لاعتماد لغة الكلام على صورة المتكلم في توصيل الدلالة، فالمتكلم يمكنه أن يرفع صوته، أو يخفضه أو يلونه أو ينغمه، ويستطيع أن يشير بأصابعه، ويرموش عينيه وبرأسه، كما أن وجهه يحمرّ عند الخجل، ويصفرّ عند الخوف، ويربدّ عند الغضب، وغير ذلك من العلامات التي تقوم بوظيفة تشبه وظيفة اللغة، أما لغة الكتابة فلغة ميتة، هي عبارة عن مجموعة من الرموز الخطية التي يفكها القارئ، ويحولها إلى معان في رتابة وهدوء، ولذلك فإن وجود صورة للراوي في الخطاب السردي تمكن الكاتب من وصف حركات الشخصيات وهي تتحدث، ولون وجهها عندما تخاف أو تغضب، والمواقف التي تتحرك فيها، مما يجعل الرواية أقرب للكلام، ومن ثم أكثر حيوية.

الخلاصة :

هذه الوظائف ـ كما سبق القول ـ هي العلامات التي تبرز صورة الرواي، بل هي التي تصنعه، وبدونها لايكون الكلام خطاباً سردياً على الإطلاق.

ويمكن إجمال كل هذه الوظائف العشرة في وظيفتين اثنتين هما :

ا ـ الحكي　　　　　　ب ـ التأثير

فحيثما وجد راوٍ يحكي حكاية وأمامه مستمع حقيقي أو ضمني، «وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما »[1] ـ كما يقول بنفنست ـ وُجِد الخطاب السردي.

وإذا استخدمنا منهج البنيويين في تحليلاتهم للخطاب الأدبي، وهو المنهج الخاص بالكتابة في درجة الصفر، واللغة الشعرية، وحاولنا أن نتتبع مواطن ظهور الراوي في

---

(١) تودوروف : اللغة والأدب، في كتاب «الخطاب الأدبي واللغة» ترجمة سعيد الغانمي ص٤٨.

النص، ودرجة هذا الظهور، فإننا يمكن أن ننظر للراوى الذى يقوم بالوظيفة الأولى فحسب أى وظيفة الحكى بأنه راوٍ خالص، أو راوٍ فى درجة الصفر، فالأصل فى الراوى أن يكون مجرد مبلّغ للحكاية، ينقل الخبر ممن سمعه عنه إلى من يأخذه عنه، دون تحريف أو تصحيف، أو تدخل منه فى الرواية، بالزيادة أو النقص أو إعادة الترتيب، أو أى إجراء يُظهر نواياه أومقاصده، إنه يقص الحكاية بالتمام والكمال كما تقول القصص القديمة، مجرد ناقل لما سمعه ثم يبلغه لمن يعيه.

وعلى الرغم من عدم وجود راوٍ بهذا الشكل فى القصص الفنية، غير أننا يمكن ان نستخدمه معياراً ومقياساً لدرجة السواء والانحراف فى القصص، إذ يمكننا استخدامه باعتباره نموذجاً مفروضاً او مفترضاً، فهو موجود فى الكتب التاريخية، وفى كتب التفسير القرآنى والحديث النبوى، وإذا وجد شىء من ذلك الراوى فى القصص الفنى فعلى سبيل التقليد الساخر، أو المفارقة أو التلوين وتوظيف التراث.

أما الانحراف الذى يلحق بهذا الراوى المعيارى فقد يكون فى أى اتجاه من الاتجاهات التسعة التى حددتها الوظائف السابقة، وقد يكون فى غيرها، فهى اتجاهات مفتوحة يمكن تعديلها أو مزجها أو اختصارها أو الاضافة إليها، كما أن الانحراف قد يكون يسيراً لايتجاوز مجرد الرغبة فى الشرح أو التأصيل أو إظهار قدر محدود من النوايا، وقد يكون مبالغاً فيه إلى مدى بعيد، وقد يؤدى التمادى فى استخدام الوظيفة الأولى نفسها إلى خروج الراوى عن السواء، ومعنى ذلك أن الانحراف يختلف باختلاف الاتجاه، ويتفاوت باختلاف الدرجة، وهذا الإجراء الذى يفترض وجود راوٍ معيارى شبيه باللغة المعيارية التى تحدث عنها (موكاروفسكى) وراوٍ ينحرف عن هذا الراوى المعيارى يشبه اللغة الشعرية عنده أيضاً، هذا الإجراء يمكن استخدامه أساساً لتحليل الراوى فى القصة أو الرواية تحليلاً منضبطاً، إذ يمكن استخدامه أداة منضبطة لوصف الراوى فى النص ووصف أثره أيضاً .

ولكن كيف يمكننا قياس درجة الانحراف؟ وكيف يمكن تحديد اتجاهه؟ ليس أمامنا فى هذا السبيل إلا النص، فعن طريق اللغة المستخدمة فى السرد يتبين السارد، وتنكشف ملامح السرد، عن طريق الكلمات الدالة على حركة الأحداث، والكلمات ذات القيمة، وعن طريق الأساليب المستخدمة فى التعبير عن أقوال الشخصيات وأفكارها، وعن طريق المقارنة بين ترتيب الحكاية الزمانى وترتيبها السردى، وعن

طريق حجم الموصوفات ودلالة الصفات .

أما عن الكلمات الدالة على حركة الأحداث فقد تكون هذه الكلمات معبرة عن حركة المفاصل العامة للحكاية، وغالباً ما تكون أفعالاً ماضية أو مضارعة، مثل خرج وسافر ودخل...الخ وقد تكون هذه الكلمات باردة لاتعبر عن أى هدف آخر غير نقل حركة الحدث، وقد تكون محملة بالمقاصد الأخلاقية أو الاجتماعية أو الانفعالية، وقد سبق الحديث عن المنهج الأسلوبى فى تقسيم تلك المقاصد إلى هذه الاقسام الثلاثة وتقسيم درجتها إلى ثلاثة اقسام أيضاً: عالٍ ومتوسط ومنخفض[1] بالإضافة إلى هذه الكلمات الدالة على حركة الأحداث، أو على المقاصد النفسية والأخلاقية والاجتماعية، فإن هناك كلمات وصفية وتفسيرية وتعليلية وأساليب وصفية وتفسيرية وتعليلية أيضاً، والسوى فى كل هذا هو الأسلوب الدال على حركة الحكاية، دون أن يكون هناك تفسير أو تعليل أو تفصيل، فالحادثة التى تقع فى الحياة المعيشة غير معللة وغير مفسرة، وما خالف ذلك يعد انحرافاً عن السواء، بحَسْب المقدار الذى تَرِد فيه الكلمات والأساليب الدالة عليه، فلو زادت أساليب التعليل والتفسير لظهرت الاتجاهات الدالة على بروز الوظيفة التفسيرية، وإذا زادت اللغة ذات القيمة برزت الوظيفة التعبيرية وهكذا .

وأما عن الأساليب السوية والأساليب المنحرفة فقد فصَّل الأسلوبيون ذلك، عندما صنعوا لوحة توضيحية تبين الأسلوب السوى والأساليب المنحرفة عن هذا السواء، ودرجة هذا الانحراف فى كل من حالتى نقل الراوى لكلام الشخصيات ونقله لأفكارها، كما يلى:[2]

اولاً : نقل كلام الشخصيات	ثانياً : نقل فكر الشخصيات
١ـ الاسلوب الحر المباشر	١ـ الاسلوب الحر المباشر
٢ـ الاسلوب المباشر ← المعيارى	٢ـ المباشر.
٣ـ الاسلوب الحر غير المباشر	٣ـ الحر غير المباشر.
٤ـ الاسلوب غير المباشر	٤ـ غير المباشر ← المعيارى
٥ـ التقرير السردى للكلام	٥ـ التقرير السردى للأفكار

(١) راجع ص٠٥ من هذا الكتاب.

(٢) G.N. Leech and N.H Short : Style in fiction, p 344.

ومعنى ذلك أن الأسلوب المباشر فى نقل كلام الشخصيات هو الأسلوب السوى، وهو الأسلوب الشائع فى الروايات التاريخية والقصص الدينية والقصص الشعبى، وهو الذى يقدم فيه الراوى كلام الشخصيات، ثم يدعها تقول ما تشاء، فيقول مثلاً ثم قال فلان:.....، ورد عليه فلان قائلاً:...... وهكذا.

فإذا انحرف هذا الأسلوب قليلاً فإلى الأسلوب الحر المباشر أو الأسلوب الحر غير المباشر، فإذا انحرف أكثر فإلى الأسلوب غير المباشر، فإذا زاد فى الانحراف، فالتقرير السردى للكلام، أما أساليب نقل الأفكار فتختلف عن ذلك، إذ أن درجة السواء تكمن فى الأسلوب غير المباشر، فإذا انحرف قليلاً فإلى الأسلوب الحر غير المباشر، أو التقرير السردى للأفكار، فإذا زادت درجة الانحراف فإلى الأسلوب المباشر، ثم الأسلوب الحر المباشر.

وإذا انتقلنا إلى ترتيب الحكاية وترتيب السرد فإننا نجد أن البنيويين قد أفاضوا فى استخدام هذه الوسيلة التحليلية، وأضافوا إليها الموازنة بين حجم الحكاية وحجم السرد، والموازنة بين زمان الحكاية وزمان السرد، فإذا جاء ترتيب السرد واتجاهه مطابقاً لترتيب الحكاية واتجاهها عُد سوياً، وإذا خالف ذلك عُد منحرفاً، فالحكاية تعتمد على الترتيب الزمانى المتواصل، وتسير من الماضى إلى المستقبل، لكن السرد قد يبدأ من النهاية ويسير إلى الوراء لا إلى الأمام، وقد ينقطع، وقد يتغير اتجاهه بين الحين والآخر، وقد يطول عن الحكاية وقد يقصر، وتقاس درجة سوائه بمدى التزامه بأصل الحكاية، أو بمدى خروجه عليها.

وهذه الحكاية المعيارية التى نقيس عليها درجة سواء الخطاب السردى فى النص ليست بالضرورة مدلولاً عليها بعلامات مباشرة فى النص، رغم أن النص يدل عليها ويتضمنها، فقد تكون مفهومة من خلال السياق، عندما تتضاءل وظيفة الحكى إلى أقل مدى ممكن، بل يمكن أن ندرج تخلى الراوى عن الحكى واستتاره وراء الأساليب الحوارية والوصفية ومناجاة النفس نوعاً من الانحراف عن الخط المعيارى، من ثم يمكننا أن ندرج وظيفة الحكى نفسها ضمن الوظائف التى تعبر عن الراوى ـــ الشعرى ـــ المنحرف عن السواء، إذا تلاعب هذا الراوى فى ترتيب الحكاية من الناحية الزمانية، أى إذا خالف ترتيبها الزمانى، وإذا خالف حجمها فزاد فى التفاصيل الجانبية، وتمادى

في الوصف، وإذا تخلى عن الحكي واستتر وراء أفواه الشخصيات، وإذا جاء على أية صورة تخالف النمط المعياري القائم على حكي المفاصل العامة للأحداث في ترتيبها الذي تجئ به في الحياة، يحمل القول أن الراوي نفسه قد يكون معيارياً غير فني كراوي التاريخ ، وقد يكون شعرياً فنياً كما هو الشأن في جميع أشكال السرد الفني؛ وعندئذ تظهر علاماته بوضوح وتتعدد وظائفه وتتكثف .

نموذج (١)

من قصة «البوسطجي» ليحي حقي:

«دخل حسني أفندي مكتبه : خطوته سريعة، جبينه معقد، وأخذ - أي خطف - البلاغ من يد الخفير، وانفجرت من بين شفتيه لعنة ضاع لفظها على حدتها. - يستدعيه المأمور على عجل، فيقوم من وسط عشائه مضطراً، بعد نهار قضاه على ظهر الحمار .

وأخذ الخفير يراقب عيني (حضرة المعاون) تجري إثر السطر، وتتشى تلاحق تاليه، فإذا به يرى التقطيبة تخف، وزالت عن الخدين خطوط قليلة ردت التكشيرة ابتسامة بطل، وقال الخفير في نفسه وهو يبلع ريقه :

- الحكام كله . ياما أسرع غضبهم . . ياما أسرع رضاهم !

واستراح حسني في جلسته، واستقام ظهره وأمسك البلاغ بين يديه، وباعده يتفرج برؤيته، ثم بدأ يتلوه على نفسه في تمتمة غير مسموعة، كلما نطق بكلمتين رد عليهما بهزة من رأسه، تصحبها تلعية من حاجبيه وشاركتهما رجله اليمنى، فهي - من تحت المكتب ـــ تترنط كل تلعية بنقرة، وختم تعليقاته والبلاغ بضحكة أمالت رأسه، تخرج من وسط الحلق، ثم إلى الأنف وقد تعود إلى الحلق ضحكة فاحشة، خليعة خجرية»(١) .

هذه الفقرة تحتوي حوالي مئة وخمسين كلمة، بينما لاتتجاوز الكلمات الدالة على حركة الحكاية إحدى عشرة كلمة فقط، فقد كان ليحي حقي أن يروي الحكاية هكذا :

«دخل حسني مكتبه، وأخذ البلاغ من يد الخفير، ثم بدأ يتلوه»

(١) يحي حقي : مجموعة دماء وطين، ط دار المعارف، سلسلة اقرأ (١٥٣) ص١٣، ص١٤.

ثلاث جمل، كل جملة فيها تدل على فعل من الأفعال الثلاثة التى احتوتها الفقرة : فعل الدخول، إلى المكتب، ثم فعل تناول البلاغ، ثم القراءة.

وقد جاء بها يحى حقى مرتبة حسب وقوعها بلا انحراف، فلو شاء لها أن تكون غير ذلك لقال مثلاً «وأخذ حسنى يقرأ البلاغ الذى تسلمه من الخفير فور دخوله إلى المكتب» .

أما الانحراف الحقيقى فى هذا الخطاب الروائى، والذى يظهر الراوى إظهاراً واضحاً فهو يكمن فى التفاصيل والشروح والتفاسير التى تغمر القصة غمراً، وفى اللغة الشعرية التى يستخدمها يحى حقى، فكلمة «انفجر»، وكلمة «لعن» بدلاً من كلمتى (ضحك) و(شتم) وأساليب المجاز، والتشبيه والتصوير، كلها تؤكد الوظيفة التفسيرية للراوى .

وكذلك فإن وصف حسنى بأنه أفندى، والحديث عن علاقته بالمأمور عن طريق وصفه على لسان الخفير بأنه من الحكام، كل ذلك يؤكد الوظيفة المباشرة، كما أن التفاصيل الدقيقة لحركة حاجبى حسنى أفندى وعينيه ورأسه ورجليه، وملاحظة الخفير لهذه الحركات بإعجاب، تظهر الوظيفة المسماة بوظيفة التغريب، أما الأسلوب المستخدم فى نقل أحاديث الشخصيات فيراوح بين التقرير السردى والأسلوب المباشر، ولايكاد يكون هناك نقل للأفكار، مما يؤكد الوظيفة التعبيرية، ولايكاد يكون هناك أى أثر للوظائف الأخرى .

وهكذا نجد أن الراوى فى هذا النموذج يكاد يقوم على وظيفة الشرح والتفسير فى المقام الأول، ثم على الوظيقة المباشرة ووظيفة التغريب، ثم على الوظيفة التعبيرية.

أما عن المدى الذى وصل إليه الانحراف عن المعيارية فى استخدام هذه الوظائف فيكشف عنه عدد الكلمات المستخدمة، فهناك حوالى إحدى عشرة كلمة فقط من حوالى مئة وخمسين كلمة هى التى تدل على توصيل الحكاية فى أصلها المعيارى. وسائر الكلمات المكملة لهذا العدد تخدم الوظائف القائمة بالتأثير، وهذا يكشف لنا السر فى هذه اللغة الفنية الرفيعة التى يتحلى بها أسلوب يحى حقى فى هذه القصة وفى نحوها، ويكشف لنا أيضاً عن وجه الراوى واختفاء وجوه الشخصيات، وراء العبارات المجازية والتفسيرية والتحليلية، والكلمات الشعرية ذات القيم العاطفية والاجتماعية.

نموذج (٢)

من رواية (الكرنك) لنجيب محفوظ :

«من ركن الشباب البحث الحماس فواراً كالهدير، عند أكثريتهم يبدأ التاريخ بالثورة، مخلفاً وراءه جاهلية مرذولة غامضة، إنهم أبناؤها الحقيقيون ولولاها لتشرد أكثرهم في الأزقة والحوارى والضياع، وقد تند عنهم أيضاً أصوات معارضة توحى بيسارية متطرفة أو إخوانية حذرة هامسة ولكنها لاتلبث أن تضيع في الهدير الشامل، ولفت نظرى خاصة «إمام الفوال» الجرسون و«جعة» يغنيان بعنز وفتوحاته، يعانيان مرارة العيش، ولكنهما يغنيان بعنز وفتوحاته، كأن الفقر هان عليهما من أجل النصر والكرامة والأمل، على أن تلك النشوة لم يزهد فيها أحد حتى الحاسدون والحاقدون، لم يخل أحد من رواسب الذل والهزيمة والخذلان فالمبهم الظمأ نحو الكأس المترعة بتحديات العدو القديم، نهلوا منها حتى الثمالة وراحوا يرقصون من وجد الطرب وأى حلوى ترجى من النقد عند السكارى ؟ أتقول الرشوة. - الاختلاس. - الفساد.. القمع والإرهاب ؟. .طظ أو فليكن أو أنه شر لابد منه»[1] .

هذه الفقرة تكاد تخلو تماماً من التعبيرات الدالة على حركة الأحداث، إذ لانجد فيها سوى جملتين اثنتين فقط تدلان على حدث فرعي، هما «انبعث الحماس» و«راحوا يرقصون» وسائر الجمل يخصصها نجيب محفوظ للشرح والتفسير، لكن الوظيفة البارزة في هذا الشرح هي الوظيفة الأيديولوجية، فالراوى يخصص القسط الأكبر من كلامه للحديث عن الاتجاهات السياسية السائدة في مصر إبان أحداث الرواية، وهي الاتجاه اليسارى، والاتجاه الإسلامي متمثلاً في الإخوان، واتجاه ثالث يمثل الاطار العام الذى يقبع الجميع تحت وطأته بما فيهم الراوى نفسه وهو إطار الرشوة والاختلاس والفساد والقمع .

هذان النموذجان يوضحان حقيقة مهمة، وهي أن الوظائف السابقة، المنسوبة للراوى، توجد في القصص بدرجات متفاوتة، وليس شرطاً أن تكون كلها موجودة في كل راو، أو في كل قصة، فقد يحتوى راوى قصة من القصص على ثلاث منها، أو أربع، أو أكثر، أو أقل، لكن لا وجود للراوى بدونها، فهي في ذلك تشبه الوظائف

---

(١) نجيب محفوظ : الكرنك، دار مصر للطباعة. د.ت ص١١، ص١٢.

التى اكتشفها بروب فى الحكاية الخرافية، لكننا لا نجازف هنا بالادعاء ـ كما فعل بروب ـ بأنها هى الوظائف الوحيدة التى تصنع الراوى، بل نعترف بأن صيغة الراوى صيغة مفتوحة، ومرتبطة إلى مدى بعيد بإبداع كل قاص، وبتقنيات كل قصة، وبالتطورات التى يضيفها الزمان، فكل وظيفة قد تبدى بعنات الطرق والأساليب، وقد تمتزج الوظائف امتزاجاً كامتزاج الألوان، يصعب تمييز عناصرها الأولية، فقط يمكن القول بأن هذه الوظائف هى التى أدركتها قرائح النقاد منذ إفلاطون حتى الآن .

لكن دراسة هذه الوظائف، والوصول بها إلى هذه النتيجة يطرح بين أيدينا سؤالاً مفاده : هل التفاوت فى عدد الوظائف، أو فى نوعها، أو سيادة وظيفة على الأخريات يفرز نوعاً معيناً من الرواة ؟ بعبارة أخرى : هل هناك ارتباط بين هذه الوظائف وأنواع الرواة ؟؟



الفصل الرابع

أنواع الرواة

تختلف طبيعة الراوى وموقعه ورؤيته وصوته باختلاف الوظائف التى يقوم بها، وبالمقدار الذى تحظى به كل منها فى النص، لأن هذه الوظائف هى نفسها العلامات التى تحدد نموذج الراوى وتضبط موقعه، وتصنع قوامه العقلى والجسدى والوجدانى، وتتحكم فى طريقة إدراكه للعالم المحيط به، وفى طريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم.

من ثم نلاحظ أن تضخم وظيفتى الحكى والتفسير يفرز راوياً ظاهراً منفتحاً (راوياً إيجابياً مسيطراً على القص) وأن نضوب النص من هاتين الوظيفتين يفرز راوياً خفياً أو مستتراً، كما أن الوظائف التعبيرية والتفسيرية والإيديولوجية تنتج راوياً غير درامى، يشبه رواة قصص الرسائل والمذكرات الشخصية وقصص الرحلات، بينما يؤدى غيابها إلى ظهور الراوى الدرامى الذى يمارس عمل القص أثناء قيامه بمشاركة الشخصيات فى صناعة العالم القصصى، وبالمثل فإن بروز الوظيفة التعبيرية وحدها وتضخمها يؤدى إلى نشوء الراوى الداخلى، واختفاؤها يؤدى إلى الراوى الخارجى.
.. وهكذا. غير أنه من المجازفة غير المأمونة الاعتماد على هذه الوظائف وحدها فى تقسيم الرواة، ذلك لأن الراوى عندما يدخل فى نسيج العمل الأدبى يتحول إلى عنصر دال، أى أن الكاتب يحمله جزءاً من الرسالة الفكرية والعاطفية والجمالية التى يبغى توصيلها للقارئ من خلال النص، والقارئ أيضاً يستخدمه فى تأويل هذه الرساله أو فى فهمها وفك رموزها، مما يحملنا على النظر إلى الراوى على أنه عنصر من عناصر الدلالة، إلى جانب كونه عنصراً من عناصر البناء .

وعلى الرغم من تأكيد بعض النقاد على عدم التفريق بين بناء العمل الأدبى وبين عناصره الدالة، - لأنهم يعدون البنية نفسها هى التى تفرز الدلالة - على الرغم من ذلك فإننا نرى أن بعض القصص التعبيرية تضحى بإحكام البناء فى سبيل إتمام الدلالة،

فتحمل الشخصيات بمجرد وسائل لإيضاح المعنى الذى يريده الكاتب، فتلوى عنق الأحداث، وتتغاضى عن الروابط السببية، وعن الواقعية، فى سبيل توصيل هذا المعنى، ويظهر ذلك بجلاء فى القصص السياسية والإيديولوجية والدينية .

ففى هذه القصص وأمثالها لاتقوم العلاقة بين الأحداث وبين الشخصيات على أساس التكامل والترابط السببى أو الجمالى، بل على خدمة الهدف الذى أراده الكاتب، والمعنى الذى أراد توصيله، بصرف النظر عن مدى توافقه أو اختلاله مع تركيب البنية أو جمالها، ومن ثم تتحول القصة إلى ما يشبه المقالة القصصية، أو المنشور السياسى الذى يتخذ من الأسلوب القصصى وسيلة فقط لأداء الغرض الذى أراده الكاتب .

أما القصص المحكمة البناء فإن مضامينها السياسية والإيديولوجية تنبع من تركيبها الفنى، دون أن يكون هذا التركيب خادماً لها، أو سائراً وفق حركتها، فالكاتب فى المقام الأول يعمل على صياغة قصة واقعية ذات بناء مكتمل، ثم تأتى الدلالة بعد ذلك، وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد فى هذه القصص ترابطاً بين كل نوع من أنواع الراوى وبين المضمون الذى تحتويه، فنجد توافقاً مثلاً بين المضمون السيكولوجى والراوى الداخلى، وتوافقاً بين المضمون النقدى المحالى والراوى الخارجى، وقد صرح بعض النقاد بأن هناك علاقة بين الديكتاتورية والراوى الظاهر المسيطر العليم بكل شىء، وبين الديمقراطية والراوى المستتر خلف أحاديث الشخصيات أو الراوى الدرامى[1] وعلى هذا فإن البناء التكوينى وحده ليس هو العامل الوحيد الذى يؤثر فى نمط الراوى ويتأثر به، بل هناك عامل آخر هو البناء الدلالى، لكن ذلك لا ينفى أن للوظائف السابقة العامل الأكبر فى تحديد نمط الراوى، لكنها ليست العامل الوحيد، من ثم كان من العسير على الباحث ان يعتمد عليها وحدها فى تقسيم الرواة، وكان لزاماً عليه ـ إلى جانب الاسترشاد بها ـ أن يلج إلى هذا التقسيم من مدخله الطبيعى وهو القراءة المتأنية الناقدة للنصوص الأدبية، مع الاستعانة بملاحظات النقاد عن وضع الراوى على مدى تاريخه الطويل، وقد أسفرت الملاحظات الناجمة عن صحبة النصوص القصصية على مدى ربع قرن، وكذلك ملاحظات النقاد ـــ وهى الوسائل النقدية المتاحة حتى الآن ـ عن تقسيمات عديدة للرواة، نجملها فيما يلى :

---

(١) يمنى العيد : الراوى الموقع والشكل، ص١٢٢.

أولاً : الراوي بين الظهور والخفاء :

أ- الراوي الظاهر :

يظهر الراوي في بعض القصص ظهوراً قوياً إلى درجة تطغى فيها صورته على كل العالم القصصي الذي يرويه، ويعلو صوته على جميع الأصوات فلا ترى إلا صورته، ولا يسمع إلا صوته، ولا تعلم إلا ما يعرفه عن الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، أو الكلمات التي تتفوه بها، أو الأفكار التي تدور في رأسها، أو الأسرار التي تخبئها أو العالم الذي تعيش فيه، هو فقط الذي يعلم كل شيء عنها، ما ظهر وما بطن، وهو فقط صاحب السلطة، ولا ينبغي لأحد أن يتفوه بشيء من هذه المعلومات سواه، حتى الشخصيات نفسها، لا يتاح لها ذلك .

وهذا النوع من الرواة كانت له السيطرة والانتشار في الأدب العربي القديم والأدب الشعبي، ويتمثل ذلك في صورة شهرزاد وهي تتربع كل ليلة أمام سرير شهريار، لتسمعه وتسمعنا معه صوتها هي، لاصوت علاء الدين، أو صوت السندباد أو أصوات التجار والبحارة والجن، وتظهر له ولنا وجهها هي لاوجوههم، ويتمثل كذلك في المقامات في عيسى بن هشام، وفي راوي السير الشعبية كعنترة، والأمير سيف، والأميرة ذات الهمة، وغيرهم من الرواة الكبار .

وهذا الراوي الظاهرُ المسيطر لم يمت في القصة العربية في العصر الحاضر، بل اتخذ أشكالا متعددة وقام بأدوار مختلفة، فمرة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم معبراً عن موقعه صراحة، ومرة أخرى يتحدث بضمير الغائب مبرزاً تفاصيل الأحداث، ومحاولاً بقدر ما يستطيع ألا يكون حاجزاً بينها وبين القارىء، ومرة يستخدم الفعل الماضي ليفرق بين زمان الأحداث وزمان القول، ومرة أخرى يستخدم الفعل المضارع المفرغ من الزمان ليجعل قارئه يعيش الأحداث، على الرغم من أن هذا النوع من الرواة ينظر إليه في الغرب الآن على أنه كان تعبيراً عن عصر قديم، وأنه كان يستخدم في ذلك الحين لتحويل الأشياء الموجودة في الحياة المعيشة إلى أشياء ذات معنى، أكثرمن كونها موجودة وجوداً حقيقياً، ولذلك فإنها في ظل هذا الراوي تمثل عالماً مستقراً واضحاً معروف المعنى، بخلاف ما هي موجودة عليه حقيقية في الحياة، فهي في الحياة غير واضحة، وغير معروفة المعنى، ويرى بعض النقاد أن عودة الرواية إلى هذا المنهج هي

عودة إلى منطق القرن التاسع عشر، وأن هذا المنطق بدأ يتأرجح عندما جاء فلوبير وبعد مئة سنة من فلوبير صار هذا المنهج مجرد ذكرى[1] وقد سبق القول بأن بعض النقاد يرى أن هناك علاقة بين الديكتاتورية وهذا الراوي، وأن هناك علاقة بين الديمقراطية وغيابه أو استتاره[2] .

ولكي نلمس دور هذا الراوي الظاهر المسيطر ونراه في صورة جلية ونكشف النقاب عن أشكاله المتعددة، نتوقف عند الجزء التالي من قصة الغشيم والحريم، لعله وادى، في مجموعته القصصية «العشق والعطش» ١٩٩٣ والذى يقول فيه عن عيسوى «الغشيم» : «مشى وراء الحمار لايدرى أيهما أسعد حالا هو أو الحمار، ولا يعرف ماذا يمكن أن يكون الفرق بينه وبين الحمار ؟ الحمار يحمل كل شيء ويسمع كل ما يقال، كذلك هو، لايعرف لسانه كلمة«لا»أو كلمة «نعم» فهو يسمع، ويحاول أن يفهم، وفي الغالب لايتعب نفسه في أى كلام يقال. إنه يعمل ما يقدر عليه، وما يقدر عليه - دائما - يقع في إطار عمل الحمير. اذهب إلى الغيط ياولد يا عيسوى. . علق الساقية. . نظف الزريبة. . احرس القطن. . نم في جرن القمح. . إلى غير ذلك من أوامر عمه إبراهيم أبو حسين. كان الوقت عصراً، ونسمات الخريف الهادئة تداعب طرقات القرية الحزينة. تذكر عيسوى - مع أنه هو نفسه يعرف جيداً أن مخه مثل غربال قديم - أنه يفترق عن الحمار في أمر مهم جدا، لايتنازل عنه حتى لو خربت الدنيا، بل حتى لو لم يكن في جيب عمه مليم واحد. لابد أن يدخن كل ليلة ثلاث سجائر بلمونت، ويشرب كوبا من الشاى المضبوط - في فترة ما بعد العشاء، وتلك عادة، أو كما يقول عمه داء لايتنازل عنه مطلقا، ولايأخذ منه أى إنسان حقا أو باطلاً إلا إذا صلح مزاجه بممارسة هذه العادة اللعينة، كان هو والحمار عائدين من الحقل، الحمار يحمل حملاً من الحشائش الخضراء، وعيسوى يمشي خلفه، يضع عصا من التوت على كتفه يمسك بها من الطرفين واليد اليسرى من خلف واليمنى من أمام، يلبس قميصا وسروالاً من قماش الدمور انسخ لونها من كثرة الغسل، وتمزقت أجزاء أخرى من طول الاستعمال، الحمار هو الكائن الوحيد الذى يقضى معه معظم أوقات حياته، وهو الوحيد - أيضا - الذى يملك حق السيطرة عليه، وإصدار الأوامر إليه، صارت

(١) أشار إلى هذا الرأى «آلان روب جرييه» في كتابه «نحو رواية جديدة» عند حديثه عن الفرق بين السرد الروائي والسرد السينمائي. ترجمة مصطفى إبراهيم. ط دار المعارف، ص٢٨:ص٤٠.

(٢) يمنى العيد : الراوى الموقع والشكل، ص١٧٧.

بينهما ألفة ومودة ..... الخ[1] .

في هذا النص يظهر الراوى أمام المتلقى أكثر من ظهور الشخصية الرئيسة أو الوحيدة التى احتوتها القصة، وهى شخصية «عيسوى»، وتبرز صورته ويعلو صوته، فليس هناك صوت فى القصة كلها سوى صوت الراوى، ولذلك فإننا لانجد فيها جملة حوارية واحدة بالأسلوب الحر المباشر، ذلك الأسلوب الحوارى الخالص، والذى يرتفع فيه صوت الشخصية دون وسيط أو أى عنصر من عناصر التقديم أو التأطير، وهو أسلوب يشبه أسلوب الحوار المسرحى، إننا لانجد مثل هذا الأسلوب فى قصة «الغشيم والحريم» بل نجد أن جميع الأفعال والأقوال والأفكار التى يفعلها عيسوى ويتحدث بها ويفكر فيها ينهض الراوى نفسه بحكايتها نيابة عنه، فإذا قام عيسوى بفعل المشى قال الراوى «مشى» وإذا طرأ فى ذهنه شىء، قال الراوى «تذكر» وإذا عطف على غيره قال الراوى : أشفق، وهكذا يرتفع صوت الراوى الذى يرى وحده ماتقوم به الشخصيات، وكأنها تختبىء فى مغارة لايعرف مساربها سواه، ثم يُطل هذا الراوى برأسه بين الحين والآخر ليقول لنا فعلَتْ كذا وكذا. الراوى وحده هو الذى يعرف، وهو وحده الذى يقول، وهو وحده الذى يحكم على الأشياء، ويقومها برؤيته ومن زاويته .

من جانب آخر فإن الراوى فى قصة الغشيم والحريم يحكى ما تعرفه الشخصيات وما لاتعرفه عن نفسها، وعن البيئة المحيطة بها، بمعنى أن الراوى ينظر إلى الشخصيات من علٍ، وكأنه يحلّق فوقها راكباً طائرة، ويضع فوق عينيه منظاراً مكبراً يكشف به ما تعرفه وما لا تعرفه، فالمقارنة التى يجريها الراوى بين عيسوى والحمار لم تدر فى عقل عيسوى بل هى تدور فى عقل ذلك الراوى الواعى المستنير الذى يشفق على عيسوى وعلى أمثاله فى القرية، ويتألم لجهلهم وفقرهم، كما أن وصف القرية ووصف الأجواء الجميلة فى الريف رغم ما فيها من نكد وحزن ينبع من رؤية الراوى لامن رؤية عيسوى المظلمة، ومن أفكار الراوى وملاحظاته لا ملاحظات عيسوى، وكذلك التعليلات التى تأتى لتبرر الأحداث التى تقع فى القصة كلها من عمل الراوى القريب من المؤلف أكثر من قربه من الشخصيات .

وبذلك فإن الصورة التى يرسمها الراوى لنفسه هنا أوضح من الصورة التى يرسمها

(1) طه وادى : العشق والعطش، ط مكتبة مصر بالقاهرة، سنة ١٩٩٣، ص٧٥،ص٧٦.

للشخصية التى تدور القصة حولها، وصوته يطغى تماما على صوتها، لأنه لا وجود لهذه الشخصية دون وجود شخصية الراوى ورؤيته وصوته، قد يقال : إن نوعية مثل هذا الراوى مقصودة لتعبر عن قيمة ما فى هذه القصة، حيث أن البطل غشيم ومظلوم وقليل الادراك[1] فهو أسلوب يلائم الشخصيات المغفلة البلهاء مثل عيسوى ومثل «الزين» فى قصة «عرس الزين» للطيب صالح، ولكن هل جميع الشخصيات التى تضمنتها القصص التى يظهر فيها هذا الراوى بلهاء؟ إن القصص التى استخدمت مثل هذا الراوى الظاهر متنوعة الشخصيات والطبقات الاجتماعية والثقافية، ففيها المثقف والجاهل، لكن هناك ملاحظة مهمة، وهى أنها فى أغلب الاحوال شخصيات مقهورة مغلوبة على أمرها مكممة الأفواه، أو هكذا تبدو فى ظل هذا الراوى المسيطر.

وتجدر الإشارة هنا أيضاً إلى أن بروز صورة الراوى وسيطرته لايحول دون وضوح شخصية البطل أو عامة الشخصيات، فى كثير من القصص، فقد ينجح الراوى الظاهر نجاحا كبيراً فى رسم صور الشخصيات، لكن ارتفاع صوته لابد أن يخفت أصوات الشخصيات ويحجبه، فكلما زاد صوت الراوى ارتفاعا انخفضت أصوات الشخصيات، وكلما ارتفعت أصوات الشخصيات انخفض صوت الراوى، ولذلك فإن القصة التى يعلو فيها صوت الراوى يسيطر عليها أسلوب التقارير السردية والأساليب غير المباشرة، أما القصة التى تعلو فيها أصوات الشخصيات فيسيطر عليها الأسلوب الحر المباشر، أى أسلوب الحوار، وقد اتخذ الأسلوب التقريرى دليلاً على ظهور الراوى، واتخذ الأسلوب الحر دليلاً على استتاره، فاستخدمه افلاطون بوصفه أظهر سمة من سمات الدراما، كما استخدم الأسلوب التقريرى بوصفه أظهر سمة من سمات السرد البسيط، كما استخدمه هنرى جيمس للتفريق بين السرد والعرض، واستخدمه الأسلوبيون والبنيويون استخدامات مشابهة، واستخدمه النقاد الإيديولوجيون للتفريق بين الأدب فى ظل الديكتاتورية، والأدب فى ظل الإحساس بالحرية .

وهكذا نرى أن النقاد يربطون ربطاً محكماً بين شكل الأسلوب القصصى وبين درجة ظهور الراوى، ويعتمدون فى تقسيمهم لأساليب الخطاب السردى على درجة اقتراب الراوى من الشخصيات، أو درجة ابتعاده عنها، أو على مدى ارتفاع صوته بالنسبة لأصوات الشخصيات، وقد احتكم النقاد الغربيون المحدثون فى قياس درجة

---

(١) أبدى هذا الاعتراض الدكتور طه وادى نفسه عندما قرأ هذا الكتاب قبل أن يطبع .

الاقتراب في الموقع ودرجة الارتفاع في الصوت إلى المسافة التي تفصل بين الراوى والشخصيات من ناحية، والراوى والمؤلف من ناحية أخرى، يبدو ذلك من تصفح العديد من أبحاثهم عن الراوى أو عن زاوية الرؤية، إذ غالبا ما نجد هذه الأبحاث تعتمد على المسافة في قياس درجة ظهور الراوى وفى حجم المنظور وتحديد موقعه[1] .

والحقيقة أن المسافة تصلح أن تكون معياراً لقياس درجة ظهور الراوى، فهى مرتبطة به، فكلما ازداد الراوى اقترابا من الشخصيات وصغرت المسافة التي تفصل بينه وبينها خفت صوت الراوى، وانكمشت صورته حتى يصير في النهاية واحدا منها، وحينئذ يبرز أسلوب العرض المعتمد على الحوار، وكلما ابتعد الراوى عن الشخصيات واقترب من المؤلف تضخمت صورته وارتفع صوته، وظهر الأسلوب السردى البسيط المعتمد على أسلوب التقارير أو الأسلوب غير المباشر.

ولكن كيف يمكن قياس هذه المسافة؟؟ كيف يمكن معرفة المسافة التي تفصل بين موقع الراوى ومواقع الشخصيات؟؟ إن مصطلح «المسافة» في ذاته مصطلح تشكيلى مكانى، نشأ في ظل الفن التشكيلى، لكنه في الفنون التي تعتمد على الزمان والمكان كالقصة والشعر أصبح يشمل المسافة الزمانية أيضاً، بل أصبح تعلقه بالزمان أكثر وأوضح، لأن كل حركة في المكان لابد أن تكون مصحوبة بمقدار من الزمان، من ثم يمكن أن نعتمد على الزمان والمكان بوصفهما أداتين لقياس المسافة التي تفصل بين موقع الراوى ومواقع الشخصيات في القصة، ولما كانت هذه المسافة مرتبطة ارتباطا كبيرا بالأسلوب المستخدم في الخطاب السردى، لأن تلاشى هذه المسافة في شكل من أشكالها ينشأ عنه الأسلوب الحر المباشر، ثم ينشأ الأسلوب المباشر إذا امتدت هذه المسافة قليلاً، فاذا امتدت أكثر ظهر الأسلوب الحر غير المباشر، ثم الأسلوب غير المباشر، حتى إذا وصل الراوى إلى أقصى درجة من درجات الابتعاد عن الشخصيات ظهر أسلوب التقرير السردى، لما كانت المسافة مرتبطة هذا الارتباط بنوع الأسلوب فإنه يمكن الاعتماد على الأسلوب نفسه بوصفه دليلا على حجم المسافة الفاصلة بين الراوى والشخصيات .

---

(1) See Wayne C. Both: Distance and point of view. And Jeffrey M. Rothschild: the energence of the narrator in English prose.

لدينا إذن وسيلتان رئيستان لتقدير المسافة : الأولى : الزمان والمكان، والثانية الأسلوب، إلى جانب وسائل أخرى، ولكي تتضح صورة المسافة في ظل هاتين الوسيلتين إليك النموذج التالي من قصة «البحار مندي» لصالح مرسي، والذي يقول فيه : أحكي لكم مغامرات البحار مندي، لقد أصبح مندي الآن بحاراً مخضرماً ذا رأس كبير، وشارب هائل رمادي اللون، وشعر كثيف يختفي تحت طاقية من الصوف تحميه من برد الشتاء وحر الصيف . . أصبح مندي الآن أسطورة يتناقلها البحارة في السفن التي تعبر البحار والمحيطات وتملأ موانى الدنيا . . ولقد عرفت مندي هذا، عرفته قبل أن يصبح بحاراً، وقبل أن ينبت شاربه الكث الرمادي اللون، وقبل أن تطأ قدمه ظهر سفينة، عرفته صبياً يافعاً يقطع شوارع الإسكندرية في حركة ونشاط، يجوب أرصفة الميناء ليل نهار، يبيت أحيانا في قاع قارب ويجلس بالساعات ناظراً إلى سفينة راسية يتغزل فيها كما يتغزل عاشق في محبوبة عسيرة المنال . . في تلك الايام البعيدة كان مندي ذا وجه مليح وعينين سوداوين»[1] .

في هذا النص ثلاثة مستويات من الزمان هي :

١- الزمان الحاضر : ويشير الراوي الى هذا الزمان صراحة بكلمة (الآن) ولكن ماذا تعني كلمة الآن؟ ماذا تعني هذه الكلمة الكلامية التي يستخدمها القاص لمجرد الإيهام بحضور الحديث السردي ساعة القراءة، بغية إيقاع القارئ، في شراك الأحداث الخيالية، فينتقل خيالياً إلى ساحتها، ويحتكم إلى قوانينها، ويحس بوجودها إحساس الذي يخوض غمارها ويعيش أحداثها، فينقله على أجنحة الخيال إلى العصور الغابرة أو إلى الأماكن النائية، إن كلمة الآن تعني الزمان الحاضر، ولكن أي حاضر؟ هل هو الزمان الحاضر بالنسبة للقراءة؟ أم الزمان الحاضر بالنسبة للكتابة؟ أم الزمان الحاضر بالنسبة للقص والرواية ؟ إن الراوي إذا قال : الآن فانما يعني آنية القول، أي مطابقة زمان القول مع زمان الفعل المذكور، فإذا قال: «يكتب فلان الآن» فمعناها أن حدث الكتابة يتزامن مع حدث الإخبار عن الكتابة، هي بمجرد كلمة تقرن زماناً بزمان، وتدل على أن حدثاً ما يتزامن مع حدث القول، ومعنى ذلك أنها زمان نسبي وليس زماناً محدداً كالزمان الذي نحدده بالشهور والأيام والسنوات، زمان معلق في الهواء ولا موقع له، متى كانت هذه الآنية في القصة؟ لا أحد يدري .

---

(١) صالح مرسي : البحار مندي وقصص من البحر، ط دار المنار العربي. سنة ١٩٧٧. ص٥،ص٦ .

٢- الزمان الماضى : ويشير إليه الراوى عن طريق الفعل «أصبح»، وكلمة أصبح هذه تشير إلى زمانين أيضـا، مثلها مثل كلمة «الآن» إلا أن زمانى كلمة الآن مقترنان، أى أنهما فى حقيقتهما زمان واحد، وقع فيه حدثان : حدث السـرد وحدث الفعل المسرود، أما الزمانان فى كلمة «أصبح» فمرتبطان بحدثين وقع أحدهما قبل الآخر، أو تحول أحدهما إلى الآخر .

٣- ماضى الماضى : ويشير إليه الراوى بعبارة «قبل أن يصبح» ويجعل الراوى فى كل زمان من هذه الأزمنة الثلاثة أفعالا، فيجعل الزمان الحاضر مجالاً لأفعال الأحاديث فقط، سواء أكانت أحاديث البحارة أم أحاديث الراوى، أما الزمان الماضى فيحشوه بالأعمال التى أهّلت مندى لهذا الحد الذى تنعم به سوته الآن، وهى تلك الأعمال العظيمة التى خاضها فى البحر فى شبابه، وأما الزمان السابق على الزمان الماضى فيحمله الراوى خاصاً بحياة مندى قبل أن يصبح بحاراً .

هناك أساليب أخرى يستخدمها الراوى فى التعبير عن هذه المواقع الزمانية، مثل تغير هيئة الشخصية نظراً لعوامل الزمان، وذلك مثل قوله عن مندى «الآن» ذا رأس كبير وشارب هائل رمادى اللون، وشعر كثيف، وقوله عنه قبل أن يصبح بحارا، أى قبل الماضى : «قبل أن ينبت شاربه وقبل أن تطأ قدمه ظهر سفينة عرفته صبياً يافعاً»، ومن أساليب التعبير عن الزمان ذلك الحديث عن تغير المنزلة أو المكانة أو الشهرة التى يتسنمها مندى الآن والتى لم يمكن لها وجود فى الماضى، ومثل الخبرة التى يملكها الآن ولم تكن له فى الماضى، وحديثه عنه فى الماضى وهو يجوب الشوارع فى الحى، أما بعد ذلك فأصبح بحال جولاته فى البحر، لقد أثّر الزمان فى الشخصية، وفى الخبرة وفى المجتمع وفى الشهرة، حتى يمكن أن يكون دليلاً على تغير الزمان ويمكن أن يستخدم أيضا مقياساً لسرعته.

ومن الملاحظ أن الراوى يعيش كل هذه الأزمنة ويشارك فيها، فقد أخبر بأنه كان موجوداً وشاهداً على هيئة مندى عندما كان صبياً، وكان شاهداً على مقدرته عندما كان رحلاً بحاراً ماهراً فيما بعد ذلك، ثم هو شاهد الآن على شهرته بعد أن ذاع صيته وأصبح أسطورة، لكنه رغم ذلك لايجعل إلا الزمان الحاضر «الآن» مجالاً للحكى، وقد أدى ارتباط الحكى بالزمان الحاضر وارتباط الأفعال المحكية بأزمنة متفاوتة فى الزمان الماضى إلى وجود مسافة زمانية بين موقع الراوى الآن وموقع

الأفعال الحقيقية في الزمان الماضي والزمان السابق على الزمان الماضي .

وكما أن هناك مسافة زمانية بين الراوي والشخصيات، أو بين موقعه وموقعها فإن هناك مسافة تعبيرية أسلوبية، تتمثل في احتكار الراوي لسلطة القول وانفراده بها، وإقصائه للشخصيات عن ساحتها، وترفعه عن إشراكها معه في حق التعبير عن النفس أو إبداء الرأي، أو الاعتراض، فالراوي في القصة هو صاحب الصوت الأعلى، وهو المتفرد بحق التعبير، وهو الذي يتصدر السرد، أما الشخصيات فهي مجرد أدوات ومواد صغيرة تتحرك، ولا تبدو إلا ظلالها على شاشة الراوي، التي تلتصق بعيني القارئ، فلا تتيح للقارئ أن يرى الأشياء في وجودها شبه المعيش، بل تقدمها له هذه الشاشة في صورة معانٍ جاهزة، من ثم يبدو موقع الراوي في هذه القصة متعالياً مترفعاً يشبه موقع الملك المستبد من الرعية المستكينة المستسلمة، يظهر ذلك في شيوع الأساليب التقريرية السردية التي تكاد تغطي جميع سطور النص السابق .

يتبين لنا مما سبق أن ظهور الراوي في القصة يمكن إدراكه بوسيلتين: إحداهما المسافة الزمانية والمكانية، وثانيتهما المسافة التعبيرية أو الأسلوب، أما عن الأثر الذي يخلفه ظهور الراوي على بناء النص، فبالإضافة إلى الآثار الزمانية والآثار الأسلوبية السابقة فإن ظهور الراوي يعمل على :

١- بروز الطابع الذاتي على النص، فالأشياء والأقوال والأفكار الموجودة في القصة تصبح منظورة من جانب واحد فقط، وهذا الجانب له زاويته الخاصة وله موقعه الخاص، مما يعني أن النظرة التي تقدم بها القصة في ظل هذا الراوي نظرة أحادية نسبية ذاتية، وهذا النهج يحتم على تركيب الأحداث أن يعتمد على أسلوب الاستمالة الشعرية أكثر من اعتمادها على أساليب العرض التي تتوسل بالموضوعية، وعندئذ يستغني القارئ عن قدرات الرؤية عنده، بل يلغيها في سبيل الاعتماد على قدرات السمع، فلا يرى الأحداث، بل يسمع ما يقوله فرد واحد عنها، فيصدق ما يقوله، وينحني لقوله أو يلقي بالقصة ولا يعود إليها، فهو إما أن يذعن أو يرفض ويتمرد، ولا ثالث لهما، وهذا الأسلوب الموثقي في الثقافة كان يصلح في عصور التبشير المذهبي العقائدي، الذي يحتم على كل شخص أن يكون واحداً من اثنين : مؤمن أو كافر، لكن هذا الأسلوب لايصلح في عصر تعددت فيه وجوه الحقيقة، فأصبح البعيد في نظر شخص قريباً في نظر آخر، والأبيض عند هذا

أسود عند ذاك، و لم تعد الحقيقة معلومة تقال، بل حالة تعرض، فتعارض حولها وجهات النظر، وتختلف الرؤى.

٢- كما أن ظهور الراوى وذاتية الرؤية وموقفية المنهج الثقافى تجعل القصة ذات طابع أسطورى، يُعتمد فيه على صياغة هيكل حكائى شامل للعالم، وليس على سبر أغوار الجزئيات المكونة له بوصفها جزئيات عملية واقعية تكشف بذاتها عن وجودها وعن صدقها أو كذبها، ومعنى ذلك أن ظهور الراوى فى القصص التقليدية واستتاره فى القصص الحديثة فى أوربا لايشير فقط إلى مجرد إنزياح شكل فنى وثبوت شكل آخر، بل معناه إحلال نموذج منطقى مكان نموذج آخر، النموذج الأول يوتوبى سحرى يعتمد على الاعتقاد واليقين أو الكفر والتكذيب، أما الثانى فاستدلالى، يعرض الجزيئات المكونة للحكاية والمشهد دون تعليق، النوع الأول تركيبى والثانى تحليلى، الأول يعبر عن دور الإنسان فى الحياة عندما كان يعتقد-خطأ - أنه قادر على تحديد مصيره وعلى استيعاب البيئة المحيطة به، أما الثانى فيعبر عن إنسان العصر الحديث المحبط الذى اكتشف أخيراً أنه مجرد ترس فى آلة ضخمة يعجز عن فهم أسرارها، وهى تسوقه دون رغبة منه إلى نهاية محتومة لا يمكنه الفكاك منها، هى الموت، يعبر هذا النوع الثانى عن ذلك الكائن المسمى بالإنسان الذى هو موضوع سلبى لتلقى ما يدور فى العالم، فأصبح وعيه مجرد وعاء للأحداث التى لايدركها إدراكاً يقينياً ولا يعرف حقيقتها، ومن ثم فإنه يعجز عن السيطرة عليها أو إدارة دفتها، فأصبح الإنسان مجرد موضوع للأحداث التى تمر به وليس قوة لوعيها والسيطرة عليها، ومن ثم كان وعيه الذى كان يتباهى به مجرد صوت من مجموعة كبيرة من الأصوات التى لها حق التعبير عن أنفسها دون أن تدعى أنها قد وصلت إلى اليقين، أو أن كلمتها هى الكلمة الاخيرة، نتيجة لذلك تطورت الرواية الأوربية فأصبحت رواية متعددة الأصوات على يد أمثال «دويستويفسكى» و«فلوبير» و«هنرى جيمس» يقول باختين عن دويستويفسكى «أوجد صنفاً أدبياً جديداً على القصص الأوربى ذى الطابع المنولوجى»[1] أوجد أمثال هؤلاء الرواة رواية متعددة الأصوات، ومن ثم بدا العالم الروائى وكأنه عالم هيولى مشوش نظراً لغياب الوعى الضابط المتمثل فى شخصية الراوى .

---

(١) باختين : شعرية دستويفسكى، ط دار توبقال، المغرب سنة ١٩٨٦، ص١٦ .

٣- وبالإضافة الى ما سبق فان ظهور الراوى يدل على نمط كان سائداً فى الفكر التقليدى الذى يعتمد على الراوى باعتباره مصدراً للمعرفة، وباعتبار الوثوق فيه دليلاً على صدق الوقائع التى يرويها، فإذا ثبت أن الراوى صادق ثبت صدق ما يرويه، كما هو الشأن فى رواية الأحاديث والأخبار، لكن اختفاء دور الراوى من المنظومة الثقافية يعبر عن نمط جديد من الفكر لايعول فيه كثيراً على القائل، بل المعيار هو صدق الجزيئات التى تحتويها المادة المقولة أى موضوع القول .

فكل من الراوى الظاهر والراوى الخفى نتاج عصر مختلف كل الاختلاف عن العصر الآخر، العصر الأول يعلى من شأن الإنسان ويعول عليه، والعصر الثانى يعلى من شأن المادة، الأول يحاول أن يلتمس كل خيط يوصل إلى سكينة اليقين، والثانى مولع بأهداب الشك والقلق .

ونتيجة لذلك فان بنية النص الذى يفرزه النمط الأول عكس البنية النصية التى يفرزها النمط الثانى، فالبنية الأولى التى يظهر فيها الراوى بنية محكمة، والثانية مفككة، البنية الأولى تحليلية تبدأ بالمعرفة التامة الشاملة بالأحداث ثم تتدرج فى الوصول إلى الجزيئات التى تثبت صدق هذه المعرفة، والبنية الثانية تبدأ بالأشياء الجزئية المكونة للعناصر المنظورة من عدة زوايا، رغم أن هذه الأشياء لها وجودها المستقل ثم تنتهى إلى المعرفة .

ب- الراوى غير الظاهر

بعد بيان الأثر الذى يتركه ظهور الراوى على بناء النص القصصى والأثر الذى يتركه عدم ظهوره، ينبغى التطرق إلى الحديث عن الكيفية التى يصاغ بها الراوى غير الظاهر فى القصة، كيف يكون وضعه؟ وكيف يتم تشكيله؟؟ إن الذى يختفى حقيقة فى النص القصصى المتضمن راوياً خفياً هو العلامات الدالة على ملامح صورة الراوى وعلى صوته ولهجته، وتبقى فقط العلامات الدالة على موقعه ورؤيته، ومعنى ذلك أن الفرق بين الراوى الظاهر والراوى المستتر أن الأول ذات وموقع ورؤية، وأن الثانى موقع ورؤية فقط، فنحن فى ظل هذا الراوى المستتر لانلمح ذات الراوى، ولا يهتم المؤلف بإبراز العلامات الدالة على صورته أو صوته أو لهجته، بل يكتفى بمجرد تحديد الموقع الذى ترصد منه الأحداث والأقوال والأفكار، واتجاه الكاميرا الراصدة، والمسافة

التى تفصل بينها وبين الأحداث المرصودة، وقد اختلفت تسميات النقاد لهذا النوع من الرواة فأطلقوا عليه حيناً «العاكس» وحيناً آخر «الكاميرا» وحينا ثالثاً «المرآة» وغير ذلك من الأسماء المقتبسة من الفنون التشكيلية ومن فنون التصوير والسينما .

الراوى غير الظاهر - إذن - عبارة عن كاميرا خفية أو عدسة مثبتة فى زاوية من زوايا العالم المصور، وهذه الكاميرا أو العدسة هى التى تلتقط ما يقع فى محيطها وما يمتد إليه مرماها، فيبدو الشىء القريب منها كبيراً والبعيد عنها صغيراً، والذى يقع فى مجالها معلوماً والذى لايقع فى مجالها مجهولاً، كما أن لون العدسة وشكلها ينعكسان لون العالم المصور وهيئته، فيتلون هذا العالم بلونها وينكسر بانكسارها ويلتوى وينكمش بتقعرها، ويستطيل بتحدبها، ويستوى باستوائها، ومن ثم فإن طريقة بناء هذا العالم المصور كله بكل جزيئاته وهيئاته وألوانه تتشكل تبعاً لشكل هذه العدسة الراصدة، ولونها، وزاويتها، وموقعها .

كما أن وجود هذا النوع من الرواة يفرز ألواناً من الأساليب القصصية مخالفة للأساليب التى تصاحب الراوى الظاهر، ففى ظل هذا الراوى الخفى يسود أسلوب العرض المعتمد على الحوار، وتبرز صور الشخصيات من خلال أفعالها وكلامها وأفكارها، وتقوم الموضوعية القائمة على العرض مقام النسبية الأحادية المعتمدة على التقارير السردية.

على أن هذا الراوى لايأتى بهذه الصورة الخالصة النموذجية مستقلاً ومنفرداً بالرواية أو القصة القصيرة من أولها إلى آخرها، إذ لابد من وجود مواضع يطل فيها الراوى برأسه هنا أو هناك؛ لأن القصة لا يمكن أن تكون حواراً فقط، فلو كانت كذلك لتحولت مسرحية، وليس تقسيمنا لشخصية الراوى إلى هذين النوعين (الراوى الظاهر والراوى غير الظاهر) سوى تقسيم لطرفين متناقضين يتمادى أحدهما فى الظهور ويتمادى الآخر فى الاختفاء، وبين هذين الطرفين درجات مختلفة من الميل إلى هذا أو إلى ذاك، أو التناوب بين الظهور والخفاء فى داخل النص الواحد .

ولكى يتضح أثر هذا الراوى الخفى على بناء النص القصصى، أنظر إلى هذه الفقرة المختارة من قصة «عنبر لولو» لنجيب محفوظ، وهى قصة قصيرة تكاد تكون كلها قائمة على الحوار، ولا نجد فيها للراوى أثراً إلا فى تلك العبارات التى يبدأ بها الكاتب

القصة مقدما لأحداثها، وكاشفاً عن مواقع الشخصيات، أو موجهاً حركة الشخصيات أثناء عملها، بأسلوب شبيه بأسلوب راوى المسرحية الذى يرشد المخرج المسرحى، ومهندس الديكور عن طريق مجموعة من الإرشادات التى تتحول على خشبة المسرح إلى أضواء ومناظر خلفية، وملابس، وألوان، وحركات وترتيب للأثاث، ولأشكال الحجرات، يقول نجيب محفوظ : «قام الكشك فى الوسط من الحديقة الجنوبى، كشك مصنوع من جذور الأشجار على هيئة هرم تكتنفه أغصان الياسمين، وقف فى وسطه كهل أبيض الشعر نحيل القامة مازال يجرى فى صفحة وجهه بقية من حيوية، جعل ينظر فى ساعة يده ويمد بصره إلى الحديقة المترامية مستقبلا شعاعا ذهبيا من الشمس المائلة فوق النيل، نفذ إلى باطن الكوخ، من ثغرة انحسرت عنها أوراق الياسمين، ولاحت الفتاة وهى تتجه نحو الكشك سائرة على فسيفساء للممشى الرئيسى، أحنت هامتها قليلاً وهى تمرق من مدخل الكشك القصير ومضت نحو الكهل بوجهها الأسمر وعينيها الخضراوين، تصافحا ثم قالت بصوت ناعم ونبرة اعتذار] .

– إنى خجلة.

فقال الكهل برقة :

– يسرنى أن ألقاك.

– لايحق لى أن أنهب وقتك .

– لايعد ضائعاً وقت نمنحه لعلاقة إنسانية.

– شكراً لطيبة قلبك.

أشار إلى الأريكة داعياً إياها للجلوس فجلست، ثم جلس وقالت :

– لم تسعفنى الجرأة على طلب مقابلتك إلا لأنى فى مسيس الحاجة إلى رأى حكيم.

– كل إنسان عرضة للملك غير أن من يراك فى الإدارة لايتصور أنك تحملين هماً.

– دعك من المظاهر.

فهز رأسه موافقاً فواصلت :

– .... الخ »(١)

(١) نجيب محفوظ : عنبر لولو فى «الطاهر مكى» «القصة القصيرة دراسات ومختارات» ط دار المعارف سنة ١٩٩٢ ص٢٢٤ .

ثم يستمر الحوار بلا انقطاع بين الفتاة والكهل، ولا يتدخل الراوى إلا فى مواطن قليلة، ليشرح أحداثاً لايمكن أن يقوم بها الحوار، مثل قوله : «هز الكهل رأسه دون أن يبس» وقوله «فرفعت منكبيها زهدا فى مناقشة فكرته» و«فرفع الكهل حاجبيه» أو يتدخل الراوى ليحدد هيئة القول، من قبيل : «وقالت وهى تتنهد»و«فقالت بنشوة وحماس» و«فقال الكهل بإصرار» .

وقد أثر هذا الأسلوب على بناء القصة تأثيراً كبيراً، إذ عمل على أن تنحصر القصة كلها فى مجالين فقط هما : الأقوال والأفعال، وإذا عددنا الأقوال جنساً من الأفعال أمكننا أن نقول أن القصة تنحصر فى مجال الأفعال فحسب، وهو المجال الذى تحتكره المسرحية، فليس فى قصة نجيب محفوظ السابقة ذكر لما يجول فى باطن الشخصيات، وكل ما يدور فى باطنها إما أن يتحول إلى قول أو فعل، أو إلى ملمح ظاهر يدركه الناظر بعينه، وإما أن ينعدم تماماً ويحتجب، فلا نراه ولا نسمعه ولا نعلم به، وهذا المنهج هو نفسه منهج الفن المسرحى لا الفن القصصى - كما نبه إلى ذلك فورستر - فالقصة تعرض شخصيات غامضة لها بعد داخلى عميق مظلم ولها ظاهر مريب، بخلاف المسرحية التى تعرض عالماً واضح المعالم وشخصيات ظاهرة مكشوفة أو عارية أو صماء .

ومن آثار هذا الأسلوب أنه حصر الأحداث كلها فى مكان ضيق، فى كشك مشمس، وكأنه مشهد على خشبة مسرح مقفل على شخصين فقط، والتزام نجيب محفوظ بمكان ضيق كهذا يجعل أحداث هذه القصة - التى تمتد سبعا وثلاثين صفحة من الحوار - فيه زهد فى الإمكانات المتاحة للقاص، والتزام لاموجب له بالمكان، قد يقال إن نجيب محفوظ كتب هذه القصة بعد هزيمة يونيه سنة ١٩٦٧ مباشرة، أى فى صيف سنة ١٩٦٧، وأن منهج القصة وموضوعها وشخصياتها متأثرة بالحالة النفسية للكاتب وللشخصيات وللأحداث، وأن الشعب المصرى والعربى ساعتها لم يكن فى كشك مشمس فحسب، بل كان فى مساحة أضيق من ذلك، كان فى سجن الهزيمة، قد يقال هذا، ولكن الضيق النفسى والإحباط قد يعبر عنهما بوسائل كثيرة، فقد يعبر عنهما بالانزواء الداخلى للشخصيات، وانكفائها على نفسها، واجترارها أحزانها، فيما يعرف بالمنولوج الداخلى أو تيار الوعى. وقد يعبر عنهما بأسلوب المناجاة أو المواويل الحزينة كما فعل يوسف القعيد فى رواية الحداد، لكن اختيار نجيب محفوظ لهذا

الأسلوب إنما كان نتيجة لاقترابه من الفن المسرحي الذي يغيب فيه الراوي الإنسان المسيطر، وتبرز فيه صورة الشخصيات المطحونة المسحوقة داخل كشك خشبي داخل إطار مكاني يجمعها في وحدة محكمة، تعوض الوحدة المفقودة بغياب الوعي الانساني المتمثل في الراوي .

وعلى الرغم من أن هذا المنهج الذي اتبعه نجيب محفوظ أدى إلى تجميد أوصال الشخصيات، وتجفيف دمائها فإن له ميزة، وهي أنه جعل الأحداث القصصية المسرودة متزامنة مع سردها، وهذه ميزة الحوار، الذي يعمل على الحضور الذهني والنفسي للشخصيات، ويتيح لها فرصة الكلام وحرية التعبير عن نفسها، ويرفع عنها الوصاية التي يكبلها بها الراوي، غير أن اتخاذ القصة لأسلوب العرض المسرحي يجعلها مجرد صورة تتوازى مع الواقع الذي تعبر عنه أو ترمز إليه، بخلاف المنهج الروائي الذي يعمد إلى سبر أغوار الواقع، وإلى تمثله، والدخول في قضاياه بصورة مباشرة، وهذا هو الفرق بين التعبير عن طريق الرواية والتعبير عن طريق المسرحية - فالرواية تكشف وتحلل جزئيات من الواقع، والمسرحية تمثله وتصوره، كما أن انحسار قصة عنبر لولو في أماكن محدودة وشخصيات محدد جعلها تدور في زمان محدود أيضا، مما جعلها شبيهة باللوحة الفنية التي لها زمانها ومكانها الموضوعين في إطار تصويري خاص، وهذه الصورة التي ترسمها ليست إلا تعبيراً عن عالم آخر له زمانه ومكانه وأشخاصه.

والحقيقة أن السرد القصصي الحديث الذي يختفي فيه صوت الراوي، والذي مهد للكلام عنه كل من هنري جيمس وفلوبير وبيتش ولوبوك وديستويفسكي لم يكن كله على هذه الشاكلة التي جاءت عليها قصة نجيب محفوظ، ففي كثير من القصص الحديثة تصبح الشخصيات مجرد وعاء أو موضوعاً للمادة القصصية، فتتحول كل شخصية إلى رؤية مستقلة وصوت مستقل وعالم قائم بذاته، مما يجعل عقلها في كثير من الأحيان يقوم مقام خشبة المسرح التي أقامها نجيب محفوظ في عنبر لولو، أو يتحول عقل الشخصية إلى شريط أو شاشة تسترجع أحداث الماضي وتعكس أحداث الحاضر، فتأتي على هيئة مشهد مرصود من زاوية معينة، مثال ذلك هذا المشهد الذي تحتويه رواية موسم الهجرة للشمال للطيب صالح، والذي يقول فيه على لسان مصطفى سعيد: «كان المدعي العمومي (سير آرثر هغنز) عقلاً مربعاً، أعرفه تمام المعرفة، علمني القانون في أكسفورد، ورأيته من قبل في هذه المحكمة نفسها، وفي القاعة بعنصر

المتهمين فى قفص الاتهام اعتصاراً، نادراً ما كان يفلت متهم من يده، ورأيت متهمين يبكون ويغمى عليهم بعد أن يفرغ من استجوابهم، لكنه هذه المرة كان يصارع جثة:

- هل تسببت فى انتحار آن همند ؟
- لاأدرى.
-وشيلا غرينود؟
-لاأدرى
-وإيزابيلا سيمور ؟
-لا أدرى.
-هل قتلت جين موريس ؟
-قتلتها عمداً؟
-نعم »(١)

فالذى يروى هذا المشهد ليس الراوى، بل هو واحد من الشخصيات، أو هو البطل الذى تختلط ذاكرته بذاكرة الراوى، فيسترجع الراوى هذا المشهد الذى كان قد حدث فى قاعة إحدى المحاكم من خلال عقل مصطفى سعيد، فعقل مصطفى سعيد هنا هو خشبة المسرح الخيالى الذى يدور فيه الحوار .

والنتيجة أن اختفاء الراوى قد يأتى على أساليب مختلفة، فقد يجعل هذا الراوى أكثر القصة حواراً يعتمد على الأفعال والأقوال فى أسلوب هو أقرب إلى الحوار المسرحى، كما هو الحال فى قصة عنبر لولو وقد يثمر اختفاء الراوى، مادة قصصية داخلية كالمشاهد التى تحتويها قصص تيار الوعى وكالمشهد السابق الذى اقتبسناه من موسم الهجرة للشمال .

ثانيا : الراوى الثقة والراوى غير الموثوق فيه :

هناك تقسيم آخر للرواة لايعتمد على الظهور والخفاء - كما هو الحال فى التقسيم السابق - وإنما يعتمد على درجة الثقة فى كلام الراوى إن كان هذا الراوى ظاهراً، أو الاطمئنان إلى موضوعية زاوية الرؤية التى ترصد منها الأحداث إن كان الراوى مستتراً.

ففى أكثر القصص نجد رؤية الراوى تتطابق مع رؤية الكاتب، وبالتالى فإنها تتطابق

مع رؤية القارىء الحقيقي أو المتخيل، فالراوى يحكى الواقعة ويريد من القارئ أن يصدق ما جاء بها حقيقة أو ادعاءً أو يتمثلها لأنها تسير حسب القوانين التى يسير عليها عالم القصة، أو القوانين التى تسير عليها الحياة المعيشة، وإذا تطابقت رؤية الراوى هذه مع رؤية المؤلف ورؤية القارىء عُد الراوى ثقة، واذا لم تتطابق معهما عُد الراوى غير ثقة أو مدلساً، حسب اصطلاح علماء الحديث .

على أن كلاً من الراوى الثقة والراوى غير الثقة ليس إلا شكلاً فنياً يستخدمه القاص ويصطنعه بوصفه أداة فنية، وليس بوصفه ذاتاً واقعية، وهما مجرد تقنيتين فنيتين فى القصة، تتخذان صورة الرواة فى الحياة المعيشة، ففى الحياة أناس يروون الأخبار الصادقة وهم أهل ثقة، وأناس آخرون تفوح رائحة التدليس والاختلاق من أفواههم، وينظر إليهم بعين الريبة، ولو كان مايروونه صادقا .

أما الراوى الثقة فهو كثيرٌ جداً فى القصص والروايات، وهو أقدم بكثير من الراوى غير الثقة، والقُصاص يستخدمون وسائل كثيرة لتخييل الثقة فى هذا الراوى، منها استخدام الراوى للأماكن المعروفة بأوصافها الحقيقية كوصف شارع من الشوارع المعروفة فى القاهرة، أو دمشق، ومنها ذكر الأسماء المعروفة، والتقيد بالتواريخ ذات الأحداث المشهورة، ثم مطابقة الأحداث المذكورة للأحداث التى تتعلق بهذه الأماكن وهذه الأسماء وهذه التواريخ فى الواقع المعيش، ومن الوسائل التى يستخدمها القاص لتأكيد الثقة فى الراوى ذلك الاقتراب الشديد بين وجهة نظرالراوى، ووجهة نظركل من المؤلف الضمنى والقارىء الضمنى، فكلما اقتربت رؤية الراوى من رؤية المؤلف الضمنى والقارىء الضمنى ازدادت هذه الرؤية سواء وثقة، وكلما ابتعدت عنهما ازدادت انحرافا، وأصبحت عرضة للشك فيها، لأن رؤية المؤلف الضمنى هى الرؤية المعيارية التى تقاس بها درجة انحراف الرؤى الأخرى، وبهذا فإننا نعود مرة أخرى إلى المسافة التى تفصل بين موقع كل من الراوى والمؤلف الضمنى والشخصيات لاتخاذها معياراً لسواء الرؤى أو انحرافها، أو للوثوق منها أو تكذيبها، «فهذه المسافة - كما يقول واين سى بوث - هى المسئولة عن درجة الوثوق فى الراوى»[١] .

وهذا المعيار - أى المسافة -معيار جيد وموضوعى لقياس درجة الثقة أو عدم الثقة

---

(١) Wayne C. Both: "Distance and point of view". In the theory of the novel, p.101

فى الراوى، لأنه يفرق تفريقاً حاسماً بين مفهوم الثقة وعدة مفاهيم أخرى، مثل الحق، والصدق، والواقعية، والمعقول، كما يفرق بين مفهوم عدم الثقة ومفاهيم الباطل، والكذب وعدم الواقعية واللامعقول، لأن هذه المفاهيم الأخرى تعتمد على المطابقة أو عدم المطابقة بين المنطق الصادر من الراوى وبين المنطق العام الذى يعيشه الناس فى الحياة ويعيشه المؤلف الحقيقى، والقارئ الحقيقى فى حياتهما المعتادة .

فقد يكون الخبر حقيقياً وصادقاً وواقعياً ومعقولاً، لكنه يروى على لسان الراوى غير الموثوق منه، أو بأسلوب يشكك فى هذا الخبر، وقد استخدم بعض الشعراء أسلوباً قريباً من ذلك لكنهم استخدموه للسخرية مثلما فعل ابن فضلون فى مثل قوله :

عجبٌ عجبٌ عجبٌ عجبٌ ... بقر تمشى ولها ذنبُ

رغم أن الراوى غير الثقة لا يقصد منه السخرية .

وقد يكون الخبر باطلاً وكذباً وغير واقعى، ومع ذلك يروى على لسان راوٍ تستحيل الثقة فيه، أو يرويها بلهجة الواثق، مثل راوى الملحمة، وراوى القصص الخرافية والأسطورية، والمقامات، والمنامات، وقصص البطولة الزائفة، والقصص التهكمية، فأحداث هذه القصص قد تكون ضرباً من الباطل أو الكذب أو اللامعقول، لعدم مطابقتها للواقع المعيش، لكنها توصف من حيث الراوى بالثقة، لمطابقتها لموقع المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى، والمؤلف الضمنى عبارة عن موقع داخل القصة أو الرواية، أو صورة حقيقية أو تخيلية للمؤلف الحقيقى، وهذا المؤلف الضمنى هو المسئول عن المنطق الخاص بالعالم الفنى المسرود، والقوانين التى تحكمه، وهو الذى يضع المعايير الخاصة بالصدق والحق والعدل فى هذا العالم الخاص، فإذا قال الراوى فى سيرة سيف بن ذى يزن مثلاً إن الأمير سيف قد أمسك بشجرة ضخمة فاقتلعها بيد واحدة، أو أنه طار فى الهواء، فإن ذلك لايخرج الراوى من حيز الثقة، لأنه لم يبتعد عن منطق المؤلف الضمنى الذى يواجه القارئ الضمنى، وهو قارئ متخيل فى داخل النص القصصى، ويتفق مع المؤلف الضمنى فى الأسس والمبادئ والمعايير التى يضعها للعالم الذى يصنعه، والحقيقة أن القارئ الحقيقى عندما يقرأ القصة أو الرواية ويندمج فى عالمها فإنما يضع نفسه فى موضع هذا القارئ الضمنى، ويتلقى إيحاء المؤلف الضمنى، ويحتكم إلى منطقه، فيتخيل نفسه فى عصر المأمون إن كانت الرواية تحكى على أنها تروى فى عصر المأمون، أو يتخيل نفسه فى عالم الجن والسحرة إن كانت كذلك .

ولنضرب لهذا الراوى مثلاً بحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى، ففى هذا الحديث وقائع غير حقيقية إذا قيست بمعايير الصدق والحق فى الحياة المعيشة، وذلك مثل واقعة خروج الباشا من القبر بعد موته بعهد بعيد، وهى الواقعة الرئيسة فى القصة، لكن الراوى يلتمس لهذه الواقعة مخرجاً واقعياً، عندما يبدأ قصته بالتصريح بأن كل الأحداث التى يرويها إنما حدثت له فى المنام، حدثنا عيسى بن هشام قال : «رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام »[1] ومن ثم يرويها على محمل الثقة، وينظر إلى الراوى على أنه راوٍ موثوق منه .

من هنا نستطيع أن نحكم بأن الأساليب الأسطورية والملحمية وأساليب القصص الخرافى وكذلك أساليب القصص التهكمى وأساليب المقامات والمنامات والبطولة الزائفة لا تخلق بالضرورة راويا مجرُّحاً، بل هى تعتمد فى أكثر الأحيان على الراوى الثقة، وذلك لاقتراب رؤية الراوى فيها من رؤيتى المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى .

لكن الراوى غير الثقة أسلوب حديث فى القص نبع من تغير موضع الإنسان الحديث من العالم، ذلك الإنسان الذى فقد الثقة فى كل شئ، حتى فى قدرته على فهم العالم أو فهم نفسه ، ولم يجد فى يده أى خيط يوصله إلى اليقين، فبدا كل شئ أمامه عرضة للشك أو الكذب أو العبث، وهناك علامات كثيرة تدل على وجود هذا النوع من الرواة، مثل اختلال الصياغة، وغياب المنطقية فى القص أو الوصف، ومثل عدم مطابقة أفعال الراوى لكلامه، فقد يتظاهر بالنبل فى الوقت الذى يفعل فيه أفعالاً دنيئة، وقد يتظاهر بالعدل وهو فى حقيقة أمره ظالم، وقد يتحدث عن مهارته وفجوره وهو فى حقيقة أمره غير ساذج، وذلك مثل الراوى المريض الذى يحكى لطبيب نفسى ويتعرض خلال حديثه لأمور لاعلاقة لها بمرضه، بل يحاول أن يصور العالم الذى يعيشه من منظور مختل سئ النية مصاب بالهلاس، وهو لايدرى أنه يكذب، وخير مثال على ذلك «زينو كوزيني» الراوى المختل المريض الذى مثل به آلان روب جرييه للرواية التى أطلق عليها الرواية الجديدة، وكوزينى هذا تاجر غنى يكتب لمحلل نفسى أحداث حياته، ويرويها من منظور مهشم مريض أو منحرف[2] .

ومثال ذلك أيضاً تلك القصص التى تروى من منظور عشى، يقف الراوى من العالم

---

(١) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام، ط دار الشعب د.ت ص٣ .

(٢) آلان روب جرييه «نحو رواية جديدة» ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ص٨٣ .

الذى يرويه موقفاً جديداً قوامه الشك واللامعقولية، أو الفهم، عالم يجر أفراده بما فيهم الراوى نفسه إلى مصير مجهول، مخيف، متناقض، ذلكم هو عالم «البير كامى» و«ساروت» و«بيكيت» وغيرهم من كتاب القصص الجديدة .

وقد يستخدم الراوى غير الثقة للتعبير عن عدم معقولية الأوضاع السياسية والاجتماعية فى عالم الرواية، وذلك مثل حديث الدجاجة فى قصة «مزرعة الحيوانات» لجورج أورويل عن عدل الخنازير، فى الوقت الذى تتألم فيه من سرقتهم لبيضها، لكنها لاتستطيع المعارضة إلا بإفساد هذا البيض، ومثل قول أحد رجال الشرطة فى قصة الحولاء لمجيد طوبيا : «إننا نهوى الحرية جداً إلى درجة إننا كثيراً ما فرضناها على الأهالى قسراً[1]».

ويستخدم مجيد طوبيا الراوى غير الثقة فى قصة أخرى هى «ريم تصبغ شعرها» بطريقة جديدة، إذا يحصى الأعداد خطأً، فعند حديثه عن والد ريم يقول : «كان والد ريم مزواجاً، تزوج ثلاث نساء أنجب منهن عشرة، مات ثلاثة وعاش ستة» ثم لايخبرنا بعد ذلك عن مصير الإبن العاشر، فثلاثة وسته يساويان تسعة لا عشرة، لكن مجيد طوبيا لايستمر فى استخدام هذا الراوى إلى نهاية الرواية .

وعلى الرغم من عدم شيوع الراوى غير الثقة فى الروايات العربية غير أن وجوده ــ عموماً ــ يعد دلالة واضحة على أن الشخصيات فى القصة قد تعدت طور الأدوات التى يلعب بها الراوى فيحركها بأصابعه، أو يسيرها حسب منظوره، وأصبحت شخصيات حية متكاملة الوعى، ولها استقلالها الذاتى، وأيديولوجيتها الخاصة، ورأيها المستقل الذى يمكنها من التعبير عن رأيها المعارض، بل يمكنها من التمرد على الراوى، وتحجيم دوره والتقليل من شأنه، والتشكيك فى منطقه، فتبدو أفعالها محط ثقة، وأقواله هو مناط شك وارتياب .

وهذا الأسلوب المعتمد على الراوى غير الثقة له أثر كبير فى بناء القصة التى يرد فيها، فهو يعمل فى أحيان كثيرة على تفكك البناء القصصى، فلا يبدو معه البناء محكماً كما هو الحال مع الراوى الثقة، لأن الراوى الثقة هو الذى يصنع العالم، بينما العالم هو الذى يصنع الراوى غير الثقة، ومن ثم فإن هذا الراوى يصنع بناءً ذا إطار

---

(١) مجيد طوبيا «الحولاء» ص٤٧ .

ممزق، لأن وجود الراوى فيه مصدر تشويش لا مصدر معرفة فتبدو الحقائق فى صورة الجسد الذى تغطيه ملابس ممزقة.

نموذج للراوى غير الموثوق فيه :

«وسيطة الأرواح» للكاتب الأسبانى: بيو باروخا .

«أنا رجل هادئ ، ومتوتر الأعصاب ، متوتر الأعصاب جداً ، لكننى لست مجنونا كما يقول الأطباء الذين شخصوا حالتى . لقد حللت كل شىء وتعمقت فيه وأعيش قلقاً. لماذا؟ لا أعلم حتى الآن .

منذ وقت طويل أنام نوماً عميقاً بلا أحلام، وعلى الأقل عندما أستيقظ، لا أتذكر إن كنت قد حلمت، ولكن يتحتم على النوم، ولا أفهم لماذا يخيل لى أنه ينبغى أن أحلم. وربما لأننى أحلم عندما أتكلم الآن، ولكننى أنام كثيراً وهذا دليل على أننى لست مصاباً بالجنون .

ولكن عقلى لايفكر، وعلى الرغم من ذلك فهو متوتر، باستطاعته التفكير ولكنه لا يفكر .. آه! إنكم تبتسمون، هل تشكون فى كلمتى؟ إذن، أقول نعم. لقد تكهنتم به. هناك شبح يهتز داخل نفسى.

سأروى لكم الحكاية :

إن الطفولة رائعة، هل هذه حقيقة؟ بالنسبة لى هى أفزع فترة فى الحياة. عندما كنت طفلاً، كان لى صديق يسمى رومان هودسون، كان أبوه إنجليزياً وأمه إسبانية.

تعرفت به فى المدرسة. كان صبياً طيباً، نعم، بالتأكيد كان صبياً طيباً، لطيفاً جداً، وطيباً جداً، وكنت أنا نفوراً وفظاً. وعلى الرغم من هذه المفارقات جمعتنا الصداقة وكنا نسير دائماً معاً. كان هو تلميذاً نشيطاً، وكنت أنا عاصياً وكسولاً. ولأن رومان كان ولداً طيباً فلم يكن لديه مانع من أن يصحبنى إلى منزله ويعطينى أرى مجموعات الطوابع التذكارية الخاصة به. كان منزل رومان كبيراً جداً وكان يقع بجوار ميدان لاس باركاس، فى عطفة ضيقة بالقرب من منزل تم فيه ارتكاب جريمة قيل عنها الكثير فى فالنثيا.

(٩) ترجمة الدكتور جمال يوسف زكى، مجلة العربى، العدد ٤٥٢ يوليو سنة ١٩٩٦، ص١٥٥ ص١٥٦ .

لم أقل إننى قضيت طفولتى فى فالنثيا. كان المنزل حزيناً، حزيناً جداً، كل ما هو حزين ومن الممكن أن يكون منزلاً، وبجزئه الخلفى كانت تقع حديقة كبيرة جدا تكسو حوائطها النباتات المتسلقة لأزهار الجرس البيضاء والبنفسجية .

كنا نلعب أنا وصديقى فى الحديقة، فى حديقة النباتات المتسلقة، وفى سطح المنزل الفسيح بالبلاط الذى كان به، على مقربة من إصيصات الصبر الأمريكى.

وفى يوم خطر لنا أن نقوم بمغامرة عبر الأسطح وأن نقترب من منزل الجريمة الذى كان يجذبنا بسبب سريته. وعند عودتنا إلى السطح قالت لنا فتاة إن والدة رومان تنادينا .

وهبطنا سطح المنزل وجعلونا ندخل فى ردهة كبيرة وحزينة. بالقرب من الشرفة كانت تجلس والدة صديقى وأخته. كانت الأم تقرأ والابنة تطرز، ولا أعلم لماذا كانت تخيفنى .

وأنّبتنا الأم بلهجة عنيفة بسبب مغامرتنا، وبعد ذلك شرعت فى توجيه أسئلة لا تحصى عن أسرتى وعن دراستى. بينما كانت الأم تتكلم، كانت الابنة تبتسم، ولكن بطريقة غريبة جداً، غريبة جداً .

وقالت الأم فى ختام حديثها : لابد من مذاكرة الدروس .

وخرجنا من الغرفة وذهبت إلى المنزل، و لم أفعل شيئاً طوال المساء والليل سوى التفكير فى المرأتين .

منذ ذلك اليوم تجنبت بقدر المستطاع الذهاب إلى منزل رومان، وذات يوم رأيت والدته وأخته تخرجان من الكنيسة مرتديتين ملابس الحداد، ونظرتا لى وشعرت بقشعريرة عند النظر إليهما .

وبعدما أنهينا الفصل الدراسى، لم أعد أرى رومان، وكنت هادئاً، ولكن أبلغونى ذات يوم من منزله بأن صديقى مريض. وذهبت ووجدته يبكى فى الفراش، وقال لى بصوت هامس إنه يكره أخته .

ومع ذلك، كانت أخته التى كانت تسمى اغليس، ترعاه بدقة وتحنو عليه كثيراً، ولكن ابتسامتها كانت غريبة جداً .. غريبة جداً .

وذات مرة عند الإمساك بساعد رومان جعلته يصرخ من الألم. وسألته . ماذا بك؟ فأراني بقعة داكنة كبيرة تحيط بساعده وكأنها ختم .

وبعد ذلك ، قال بصوت هامس : لقد كان هذا من عمل أختي .

ـ آها هي ..

ـ لا تعلم القوة التي لديها، إنها تكسر لوحاً زجاجياً بإصبعها، وهناك شيء آخر أكثر غرابة : إنها تحرك أي شيء من مكان آخر دون أن تلمسه .

وبعد مضي عدة أيام روى لي مرتجفاً من الفزع أنه منذ حوالي أسبوع وفي الساعة الثانية عشرة ليلاً كان يدق جرس الباب وعند فتحه لم يكن هناك أحد .

قمنا أنا ورومان بعمل العديد من التجارب. كنا نتربص بجوار الباب .. وكان يدق الجرس .. وكنا نفتح .. ولانجد أحداً. وتركنا الباب موارباً حتى نستطيع أن نفتحه في الحال .. وكان يدق الجرس .. ولا نجد أحداً .

وأخيرا خلعنا زر الجرس الكهربائي . وكان يدق الجرس ، ويدق .. وينظر كل منا إلى الآخر مرتجفا من الخوف .

وقال رومان : إنها أختي .

ومقتنعين بذلك ، شرع كلانا في البحث عن تمائم في كل مكان، ووضعنا في غرفتها حدوة ومدرجاً موسيقياً ونقوشاً مثلثة وبها التعويذة : «أبرا كادبرا». وبلا جدوى، ودون أدنى جدوى، كانت الأشياء تثب من أماكنها، وكانت ترسم على الحوائط ظلالاً ناقصة لأشكال دون وجه.

وضعف رومان، ومن أجل تسليته، اشترت له أمه آلة تصوير رائعة، وكنا نذهب لنتنزه معاً كل يوم ، وكنا نحمل الآلة في جولاتنا .

وفي يوم أرادت أمه أن تلتقط صورة لثلاثتهم معا، لكي ترسل الصورة إلى أقربائها في إنجلترا. وعلقنا أنا ورومان مظلة من النسيج الغليظ في سطح المنزل، ووقفت تحتها الأم وبجانبها ابناها. وركزت على البؤرة، وافتراضا لأي عامل يجعل الصورة غير جيدة، التقطت منظرين .

وذهبنا في الحال أنا ورومان لتحميض الفيلم، وكان في حالة طيبة، ولكن كانت

ترى بقعة داكنة فوق رأس أخت صديقي .

تركنا الفيلم ليجف، وفي اليوم التالي وضعناه على صحيفة تحت أشعة الشمس لكي نطبع منه صورتين .

وجاءت أنخليس، أخت رومان، معنا إلى السطح، وعند النظر إلى الصورة الأولى، تبادلنا أنا ورومان النظرات دون أن ننطق كلمة واحدة. وكان يظهر فوق رأس أنخليس ظل أبيض يشبه ملامحها .

وفي الصورة الثانية كان يظهر الظل نفسه، ولكن في وضع مختلف، مائل عليها وكأنه يحادثها في أذنها. تملكنا فزع شديد حتى إنني ورومان وجدنا أنفسنا مشلولين أخرسين. ونظرت أنخليس إلى الصورتين وابتسمت، وابتسمت. وكان هذا أخطر ما في الأمر .

وخرجت من سطح المنزل وهبطت السلم متعثراً، وعند وصولي إلى الشارعَ شرعت في العدو تطاردني ذكرى ابتسامة أنخليس. وعند دخولي المنزل، وعند مروري أمام المرآة رأيتها في أعماق اللوحة الزجاجية تبتسم وتبتسم دائماً .

من قال إنني مصاب بالجنون؟ إنه يكذب! لأن المجانين لاينامون، وأنا أنام .

ومنذ مولدي لم أستيقظ حتى الآن» .

ثالثاً : – الراوي العليم (Omnies Cent Narrator)

هذا النوع من الرواة يتخذ لنفسه موقعاً سامياً يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لاتعرفه، ويرى ما تراه وما لاتراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولايرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظرة، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأى فإنما يعرف من خلاله، وإذا تحدثت فهو الذي يعبر عن حديثها، فيقول لنا ماذا قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيم فكرت، وكيف تصرفت، لذلك فإن النقاد يطلقون على هذا الراوي اسم : «الراوي العالم بكل شيء» أو «الراوي العليم» (Omnies cent Narrator) وهذا الراوي هو العنصر المسيطر على معظم القصص التقليدية في الوطن العربي، ويمكن أن يعزى ذلك الانتشار الواسع لهذا النوع من الرواة إلى أن القصة العربية الحديثة ما تزال تحتفظ ببقايا شفوية، فالراوي

في الأدب الشعبي الشفاهي يستخدم هذا الراوي للإيهام بصدق الأحداث وبواقعيتها، لأن الراوي العليم يقنع القارئ أو يوهمه بأنه صادق، عن طريق كثرة المعلومات التي يعرفها، وهذه حيلة خطابية قديمة أشار إليها الفارابي في معرض حديثه عن الوسائل التي يستخدمها الخطيب لأقناع السامعين بصدق ما يقول(١) .

وقد يعزى انتشار هذا الراوي إلى عوامل خارجية سياسية أو اجتماعية، فقد ربطت إحدى الباحثات العربيات بين الديكتاتورية السياسية في المجتمع وبين البنية القصصية التي يظهر فيها هذا الراوي العليم بكل شيء (٢). ففي كل منهما يتسلط فرعون واحد على جماعة من الناس، فيكتم أنفاسها ويتحدث بلسانها، فلا يسمع إلا صوته، ولا يعتد إلا برؤيته، وهو يعلم كل شيء عن حياة كل فرد في هذه الجماعة، يعلم حاضره وماضيه ومستقبله، بينما هم عاجزون عن المعرفة، وعن التعبير أيضاً، وعلى ذلك فإن الشكل الأدبي الذي يتخلى عن مثل هذا الراوي وتتاح فيه الفرصة أمام الشخصيات، كي تعبر عن نفسها بشكل ديمقراطي - عند هذه الباحثة - وترى أن هذا النوع الديمقراطي هو الشكل الفني، لأن الديكتاتورية لا تنتج فناً، فالفن وليد الحرية، لكن الحقيقة أن هذا الراوي العليم كان موجوداً في مجتمعات ديمقراطية وما يزال، كما أن أشكالاً حوارية كثيرة يختفي فيها الراوي كانت وما تزال موجودة في مجتمعات تعاني من الديكتاتورية .

وقد يكون هذا الراوي أثراً من آثار البناء القصصي للكتب الدينية، والكتب التاريخية، ففي القصص الواردة في هذه الكتب لاتعلم الشخصيات مصائرها ولا حقيقة أفعالها، أو أفعال الشخصيات الأخرى، لكن الراوي يعلم كل شيء، لأنه يعلم الغيب في الكتب الدينية، ولأن تأخره في الزمان في الكتب التاريخية يكشف له ما كان محجباً، فيوسف عليه السلام عندما رأى الرؤيا التي قصها على أبيه في بداية سورة يوسف لم يكن يعرف حقيقتها، على الرغم من أنها تمثل خاتمة القصة، وتمثل ذروة المعرفة بمصيره، لكنها معرفة مخصوصة راجعة إلى ضمير المتكلم في قول الله تعالى مخاطباً الرسول صلى الله عليه وسلم : «نحن نقص عليك أحسن القصص»(٣) فالقاص

---

(١) الفارابي : تلخيص كتاب الخطابة صـ٥٦ وما بعدها .

(٢) يمنى العيد : «الراوي الموقع والشكل» صـ٣٤ .

(٣) سورة يوسف آية .

هنا يعلم، لكن الشخصيات لاتعلم، لأنها مخلوقات ضعيفة غافلة مغرورة .

وكذلك فإن فرعون فى قصة موسى لايعلم أنه ضال ولا يعرف أنه سوف يغرق، وقوم نوح عندما كانوا يمرون عليه وهو يصنع الفلك كانوا يسخرون منه، لأنه يصنع سفينه على اليابسة، وهم لايعرفون حقيقتهم ولا حقيقه نوح، لأن المعرفة فى هذه القصص مقصورة على قاص «الراوى» وعلى القارئ الذى يستمد معرفته منه فحسب .

أياً ما كان السبب فى شيوع هذا الراوى العليم فى القصص العربى، فإننا يمكن أن نقيس درجة علم هذا الراوى عن طريق المقياس نفسه الذى استخدمناه لقياس درجة ظهوره، وهو «المسافة» أى المسافة التى تفصل بينه وبين الشخصيات، فقد لاحظنا أن موقع الراوى كلما اقترب من مواقع الشخصيات انحصرت معرفته فى جزئيات صغيرة من العالم الذى يصوره، وأصبح مثل أية شخصية أخرى، لا يعلم إلا ما يقع فى محيط إدراكه البصرى والسمعى، أما إذا ابتعد موقعه عن مواقع الشخصيات زمانياً أو مكانياً أو فكرياً فإنه سوف يتمكن من المعرفة الواسعة بكل الخبايا التى كانت خافية - وذلك مثل المعركة الحربية التى يمكن أن تروى على لسان أحد الجنود المشاركين فيها أو على لسان مؤرخ عاش بعد المعركة بعشرين سنة، فلا جدال أن الجندى سوف تكون معرفته بما يدور فى المعركة أقل من معرفة المؤرخ، لأنه يرى جزءاً لايعبر تعبيراً حقيقياً عن مصير المعركة أو ما دار فيها، وإن كان ما يرويه الجندى أكثر تأثيراً وأكثر قدرة على استحضار الصورة الحسية للمعركة مما يرويه المؤرخ، فالمؤرخ يرسم صورة متكاملة استقاها من مئات الروايات الحقيقية والكاذبة، ويرى المعركة من كل جهاتها، أما الجندى فلم يرصد إلا بقعة محدودة للغاية .

على أن ناقداً فرنسياً (هو جان بويون) يستخدم معياراً آخر لقياس درجة علم الراوى غير المقياس السابق، هذا المعيار هو درجة اتساع المنظور أو الرؤية التى يتبناها الراوى، فكلما كانت رؤية الراوى أكثر اتساعاً كانت معرفته أكثر وأشمل، وكلما كانت أقل كانت معرفته أقل، ويقيس حجم هذه الرؤية بالقياس إلى حجم رؤى الشخصيات، وبناء على ذلك يقسم جان بويون الراوى من حيث درجة علمه إلى ثلاثة أقسام[1] :

---

(١) سيزا قاسم : «بناء الرواية ص١٣٦ .

١- الراوى الذى يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، ويطلق عليه «الرؤية من الوراء» .

٢- الراوى الذى لايعلم إلا ما تعلمه الشخصيات ويسميه «الرؤية مع» .

٣- الراوى الذى يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات ويطلق عليه :«الرؤية من الخارج» .

وتجدر الإشارة إلى أن المقياسين السابقين الذين يمكن أن يستخدما لقياس درجة علم الراوى ـ أى المسافة وحجم الرؤية ـ وجهان مختلفان لظاهرة واحدة، فاقتراب موقع الكاميرا أو المنظور من المشهد المصور فى فن التصوير أو الرسم يؤدى إلى تحديد مجال الرؤية وتضييقها، أما ابتعادهما فيؤدى إلى اتساع هذا المجال، فلو أن رساماً أراد أن يرسم غابة من بعد لرسمها كامله بكل أشجارها، لكنه لو رسمها من موقع قريب جداً لما رسم سوى جزء من شجرة واحدة، وكذلك الراوى، كلما كان قريباً ضاق المنظور أى المساحة المكانية المصورة، وتضخمت الجزئيات، فأصبحت أكثر وضوحاً، وتأثيراً، أما إذا كان بعيداً فإن المكان المصور يتسع وعندئذ تصغر الأشياء ويقل حجمها .

لكننا لو نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر أخرى من زاوية براجماتية، تقع فى مرحلة وسطى بين المقياسين السابقين أو تشملهما معاً، فإننا يمكن أن نقيس مقدار المعرفة لدى كل راوٍ عن طريق احتساب المعلومات الفعلية التى يصرح بها هذا الراوى فى كلامه (ومدى قدرة الشخصيات على الوصول إلى هذه المعلومات، فإن كانت هذه المعلومات مما يقع فى إطار الأمكانات المتاحة لها كان الراوى موازياً لها فى المعرفة، وكان موقعه قريباً من موقعها ـ ولو كانت الشخصيات فى هذه القصة أو تلك لاتعرف عنها شيئاً ـ المهم أنها تقع فى دائرة امكاناتها وفى حيز إدراكها فحسب، ولكى يتضح الأمر أكثر، ولكى يخرج الكلام من حيز النظرية إلى مجال التطبيق انتقينا النماذج التالية لتوضيح التفاوت الذى بين الرواة من حيث العلم بما يدور فى القصة .

النموذج الأول :-

من قصة «أنا لك» لـ «عيسى عبيد» فى مجموعته القصصية «إحسان هانم» يقول:

«قالت الفتاة ذلك مدفوعة بعامل الغيرة، تلك الغيرة القوية المؤلمة القتالة التى تشعر بها كل فتاة عندما تعلم بزواج إحدى صديقاتها اللواتى هن فى عرفها دونها جمالاً

وأدباً ولطفاً، وجاشت في صدر الأم عوامل مؤلمة محزنة متضاربة، عوامل الحسد لرؤيتها فتيات الغير يفتزن، ولا يقدم أحد من الشبان على فتاتها، مع أنها تراها في نظرها أجمل منهن جميعاً، فكان أمل هذه المرأة كأمل كل أم في الوجود - وهو أن ترى ابنتها مقترنه بشاب مقتدر يحبها - ولم يكن للفتاة بائنة لأن أباها موظف صغير في إحدى المحال التجارية، لايكاد مرتبه الضئيل يكفي حاجيات المنزل الأساسية، ولما كانت الأم ترى شباب اليوم ينظرون إلى مال الفتاة قبل جمالها أرادت أن تخدعهم بمظهر الغنى»[1].

الراوي في هذا النص راوٍ عليم بكل شيء، فهو يعلم أشياء أكثر من إمكانات الشخصيات التي يرسمها، ورؤيته أوسع من رؤيتها، فقد ذكر الراوي أن الفتاة قالت ولم يترك الفرصة لهذه الفتاة أن تقول بنفسها ذلك، ثم ذكر العلة النفسية التي دفعت الفتاة إلى قول هذا الكلام وهي الغيرة، وهذه العلة أكبر من أن تعيها مثل هذه الفتاة الساذجة، لأنها لاتتعلق بالفعل الذي تقوم به، أو الإحساس الذي تحسه، بل تتعلق بالوعي الناضج والمحايد، للحالة التي تعيشها، ثم يتطرق الراوي بعد ذلك إلى تحديد النوازع النفسية التي تجيش في صدر الأم، والآمال المكبوتة في صدرها، ثم حالة الفتاة الاقتصادية وأثرها على الناحية الاجتماعية، ثم يعلل الراوي تعليلاً اجتماعياً كيفية سلوك الأسرة هذا المسلك الخاص، كل هذه المعلومات تتعلق بالوعي الناضج للأفعال والسلوكيات والتفسير النفسي لها، وهذا التفسير يحتاج إلى خبرة وعلم لايتوافران في الشخصيات، بل في الراوي نفسه، فليس في مقدور الشخصيات أن تعلل، أو تعي ما تحس به، أو ما تفعله، لأنها ذات إمكانات محدودة، مما يدل على أن الراوي أكثر منها علماً بشئونها الداخلية، وبالأسباب التي تدفعها إلى هذه السلوكيات .

النموذج الثاني :-

من رواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، يقول :

«والظاهرة العجيبة التي لاأستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه (لماري) فوجد نفسه فريسة حب جديد، الآن القلب لايعيش خالياً؟ أم أن (ماري) هي التي نبهت غافلاً في قلبه فاستيقظ وانتعش؟ كان إسماعيل لا يشعر بمصر إلا شعوراً مبهماً، هو

(1) عيسى عبيد : إحسان هانم، ص٩ .

كثرة الرمل اندمجت في الرمال، واندست بينها فلا تميز منها، ولو أنها مع ذلك منفصلة عن كل ذرة أخرى، أما الآن فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة في سلسلة طويلة تشده وتربطه ربطاً إلى وطنه»[1].

الراوي هنا أقل معرفة من الراوي في الفقرة السابقة المنتقاة من عيسى عبيد، والدليل على ذلك أنه لا يصرح بالسبب في حب إسماعيل الجديد، من خلال تقرير مباشر ينم عن علمه ببواطن الأمور، بل يتساءل متشككاً حائراً لا يعرف السبب، ومع ذلك فإنه يظل أكثر معرفة من سائر الشخصيات في الرواية، يبدو ذلك خلال وعي الراوي بانحصار السر في عدم خلو قلب إسماعيل من الحب، في تلك الاختيارات فحسب، وهو سر مرتبط بالرمز الكلي للرواية، ويبدو خلال الوعي بمشاعر إسماعيل الداخلية، ذلك الوعي الذي لايمكن أن يكون وليد تفكير إسماعيل المضطرب، بل هو الراوي العليم بكل شيء، والذي يقف بعيداً ليرصد كل شاردة وواردة في الضمائر، كما أن الراوي هنا استطاع أن يعبر عما لم يستطع إسماعيل أن يعبر عنه، استطاع أن يصوغ إحساسه صياغة لغوية عن طريق التشبيه والتصوير والتركيز الشعري، وبأسلوب التقرير السردي على لسان الراوي نفسه .

النموذج الثالث :-

من قصة «الشيطان» لسليمان فياض :

«بدت الشمس في المنتصف تماماً فوق العربة اللورد، عرف ذلك حين رد الستارة إلى مكانها، فلم ير قرص الشمس، تذكر أن السماء والأرض في مثل هذه الساعة تصبح قيظاً ولهباً قطعة من جهنم، فأوقف السيارة حيث وصل بها، وتنهد في رضى، وأسبل عينيه للحظة، ومدّ يده، ورفع الزمزمية، فتح غطاءها، وراح يشرب، وفتح الباب ورفع غطاء الموتور ليبرد وملأ علبة المياه من الزمزمية فتصاعد البخار في أزيز وطشيش، واستنار»[2] .

الراوي في هذا النص يقف مع الشخصية التي يقص أخبارها وهي شخصية «حسن» سائق العربة جنباً إلى جنب، لايدرك إلا ما يدركه حسن ولا يرى إلا ما

(١) يحيى حقي : قنديل أم هاشم ط دار المعارف (إقرأ) (١٨) ص٣٣، ص٣٤ .
(٢) سليمان فياض، «الشيطان» مجلة نصول، العدد الخامس، السنة الأولى مايو سنة ١٩٨٣ ص١٨ .

يراه، فلا يعرف أو بالأحرى لايخبر القارئ بأن الشمس قد أصبحت فى وسط السماء إلا عندما رد حسن الستارة إلى مكانها فسطع قرص الشمس فى عينيه، ولا يخبر بحالة الجو إلا من خلال إحساس حسن به، وهكذا نرى الراوى يرى بعينى حسن، ويسمع بأذنيه، ويحس بإحساسه، فيقف معه فى صف واحد لايتعداه، ولايدعى لنفسه معرفة تفوق معرفته، أو وعياً يفوق وعيه، ولا يسجل الراوى لنفسه ميزة أكبر من التعبير، والتعبير فى ذاته شكل من أشكال الوعى والإدراك، لأنه صياغة عقلانية محددة لظواهر عقلانية وغير عقلانية محددة وغير محددة، فالإنسان قد يحس بشئ معين لكنه قد لايستطيع التعبير عنه، وقد يدرك حقيقته لكنه لا يستطيع إن يصوغه صياغة منطقية تخاطب العقل أو صياغة شعرية تدغدغ المشاعر، أو تستميل الخواطر والأفئدة.

هذه النماذج الثلاثة تتفاوت ـ كما رأينا ـ فى درجة علم الراوى، فالراوى فى النص الأول الذى اخترناه من قصة «أنا لك» لعيسى عبيد، يعلم كل شئ، ثم تخف المعرفة قليلاً فى رواية «قنديل أم هاشم» ليحى حقى، ثم تخف المعرفة أكثر حتى تساوى معرفة الراوى مع معرفة الشخصيات فى قصة «الشيطان» لسليمان فياض، لكننا لو بحثنا عن نموذج آخر يبدو فيه الراوى أقل معرفة مما يمكن للشخصيات أن تعرفه فلا بد أن ننتقى قصة من نوع خاص، قصة تقترب فى بنائها من القصة البوليسية أو قصص التحقيقات الجنائية، أو البحث التاريخى أو العلمى، ففى هذه القصص يظل الراوى يلبس عباءة المحقق أو الباحث أو المؤرخ الذى يتتبع الآثار الناجمة عن الحادثة أو الحقيقة التى يرغب فى كشف غوامضها، فيقلب كل خيط يعثر عليه على كل وجوهه المحتملة، وإذا أمسك بطرف خيط فإنه يسير معه حتى يوصله بعد جهد إلى جزء ضئيل مما كانت الشخصيات تعلمه علم اليقين، ثم يجمع كل المعلومات التى حصل عليها، ويكون لنفسه تصوراً خاصاً عن الحادثة أو الحقيقة، وقد يكون هذا التصور قاصراً عن اكتشاف الحقيقة أو قريباً منها، لكن الراوى يظل فى كل الأحيان أقل علماً من الشخصيات التى شاركت فى صنع الحادثة، أو عاصرت الحدث التاريخى.

مثال ذلك الراوى المحقق فى رواية «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم، فعلى الرغم من أن الراوى فى هذه الرواية يعلم أكثر مما تعلم الشخصيات كلها فى الرواية، ومستواه أعلى بكثير من مستواها، وينظر إليها جميعاً نظرة احتقار فيشبهها

حيناً بالذباب[1] ويشبهها حيناً آخر بالديدان[2] ويرصد تحركاتها من علٍ، وكأنه يرصد حركة قطيع من الكائنات الحية غير المنظمة، على الرغم من ذلك فإن هناك وجهاً في الرواية يبدو فيه الراوى جاهلاً بأشياء كثيرة جهلاً يقض مضجعه، ويقلقه في نومه ويقظته، فهو رغم علمه وثقافته لايعرف السر وراء مقتل الفتاة «ريم» لا يعرف من الذى قتلها أو قتل زوج أختها، رغم أن أقل الشخصيات شأناً كان يعرف الحقائق أكثر منه، فالشيخ عصفور يظل من أول الرواية إلى آخرها سراً غامضاً يبطن خبرته وذكاءه بالبلاهة والغموض، رغم أن كل الدلائل تشير إلى معرفته بكل الأسرار التى تخفى على وكيل النيابة «الراوى» وعلى رجال البوليس. وهكذا نرى أن الراوى يزاوج بين المعرفة بكل شئ وبين المعرفة المحدودة التى تقل عن معرفة الشخصيات، وذلك فى رواية واحدة، مما يبرهن على أن أشكال الرواة مهما تعددت واختلفت إلا أنها قد تجتمع فى رواية واحدة، بل قد تجتمع فى راوٍ واحد، فيبدو فى أحد وجوهه عالماً ويبدو فى الوجه الآخر محدود العلم . وهذا هو السر فى جمال المفارقة، التى مفادها أن الذى يعلم لا يعلم شيئاً، أو أن الرجل الأعمى هو الوحيد الذى يرى، كما فى رواية مالك الحزين.

على أن الراوى العليم بكل شئ يتميز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات والغوص فى دخائلها وأسرارها الدفينة، كما أنه قادر على كشف الأسباب والعلل والروابط التى تصل بعضها بالبعض الآخر، مما يجعل البنية القصصية المصاحبة له بنية تميل إلى العمق والتأثير، ويجعل الأسلوب المصاحب له أسلوباً تحليلياً، يهتم بالبواطن أكثر من اهتمامه بالظواهر، وكلما قل علم الراوى قلت قدرته تلك، وأصبح يكتفى برصد الحركات الظاهرة فحسب، إلا إذا انكفأ على نفسه، فجعل منها موضوعاً لبحثه ـ كما فى روايات تيار الوعى ـ لذلك نجد القصص الفكاهية تفضل النوع الثانى من الرواة، وكذلك القصص البوليسية، أما القصص العاطفية الرومانسية والقصص الواقعية التحليلية فتؤثر النوع الأول، الراوى العليم بكل شئ، وهذا الراوى العليم بكل شئ قد يكون راوياً إيجابياً لايكتفى بمجرد سرد الحوادث ونقل الأقوال وتفسير الظواهر، وتراكم المعلومات التى يعرفها عن الشخصيات والأحداث، بل يتجاوز ذلك

---

(1) توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف، ط مكتبة الآداب د.ت ص٣٢ .
(2) المرجع السابق، ص٦١ .

إلى الوعظ والنقد والتعليم، وقد يكون راوياً عليماً بكل شيء سلبياً محايداً وموضوعياً يكتفي بنقل العالم القصصي دون أن يتدخل بالنقد أو التقويم، فهو مجرد كاشف عن الحقيقة التي يعرفها فحسب، دون أن يدعو أحداً إلى الأقبال عليها أو إلى رفضها .

وهكذا يصبح لدينا نوعان من الراوي العليم بكل شيء :
الراوي العليم المنقح، والراوي العليم المحايد.

أ- الراوي العليم المنقّح :

هذا النوع من الرواة يمكن أن نطلق عليه الراوي الناقد، أو الراوي المعلّم، أو الراوي الواعظ، وهو راوٍ لايكتفي بنقل جميع جوانب الحدث، ولا يكتفي بتلخيصه أو تمثيله بأسلوبه الخاص، بل يتدخل تدخلاً مباشراً ليظهر بهجته بالحدث، أو ضيقه به، أو سخريته منه، أو عدم تصديقه له، أو يعمل على التقليل من شأنه والدعوة إلى هجره والتحذير من مخاطره، أو يدعو إلى الاعتبار به والاتعاظ بما حدث لفاعليه، سواء أكان هذا الذى حدث شيئاً طيباً يدعو إلى الالتزام به، أم كان شيئاً سيئاً يحتم النفور منه ومخالفة خطته، ويأتى هذا التدخل من الراوى فى صورة أسلوب تقريرى مبسط، أو فى صورة بعض المواعظ المباشرة، أو النقل المتحيز لكلام الشخصيات، وقد يزيد هذا التدخل إلى مدى تتحول معه القصة نفسها إلى مجرد وسيلة لشرح المواعظ وضرب الأمثال وتصوير الأحوال التى أدت إلى المصير الذى آلت إليه الشخصيات، وعندئذٍ يخرج النص من كونه قصة إلى كونه مقالة تستعين بالأسلوب القصصى، أو خطبة أو كتاباً أو أى شئ آخر، وفى هذه الحالة تتشكل الحكاية عند سردها بشكل الموعظة، وتنظر من زاوية يقصد منها إماطة اللثام عما فى القصة من الاعتبار، ولا يقصد منها الكشف عن الحقائق المادية أو أسبابها وعللها .

فى هذه الحالة أيضاً تصبح الزاوية التى ينطلق منها هذا الراوى قريبة جداً من زاوية المؤلف، إلى درجة أن الراوى قد يمتزج بالمؤلف فى بعض الأحيان، أو يلتبس على القارئ التفريق بين صوتيهما ورؤيتيهما، وقد يقحم المؤلف نفسه فى كلام الراوى إقحاماً، وقد يسخر نفسه لخدمته ليتحول شارحاً لأفكاره، أو مدافعاً عنها، أو مبشراً بها «ولذلك فإن الروايات التى تحتوى على هذا النوع من الرواة غالباً ما تكون عرضة

التفكك»[١] كما هو الحال في قصة «توم جونز» لفيلدنج، وفي قصة «الحرب والسلام» لتولستوي، لاحتوائهما على فصول كاملة من المقالات الوعظية أو الأخلاقية أو الإصلاحية التي لاصلة لها بنسيج القصتين، بل إن هذه المقالات قد حشرت فيهما حشراً، لتعدم بنية الموعظة وليس بنية الشكل الجمالي والفني للقصة، ومن الملاحظ أن هذا النوع من الرواة هو النمط السائد والأوسع انتشاراً في القصص العربية القديمة، وفي القصص والروايات العربية الحديثة في بداية القرن العشرين، فقد كانت الغاية التي يقصد إليها القاص العربي في هذه الآونة مجرد العبرة والموعظة، ولذلك فإن بناء هذه القصص قد اتخذ شكلاً وعظياً سواء القصص القديمة أم الحديثة، وأسلوبها أيضاً تلون بلون الموعظة، ومن ثم فإننا نجد البنيه السردية لهذه القصص والروايات بنية وعظية، وتكاد معظم القصص والرويات التي تنتمي إلى هذا النوع تتخذ الشكل التالي:-

أ - مجتمع مستقر يسير حسب مجموعة من العادات والتقاليد والسلوكيات المحمودة أو المذمومة .

ب - يخرج شخص على هذا المجتمع ويحاول التمرد على العادات والتقاليد ويعمل على تغييرها .

جـ - يحدث صراع بين هذا الفرد الخارج على المجتمع وبين المجتمع .

د - ينتصر هذا الفرد انتصاراً ساحقاً فيغير المجتمع، أو يدمره، وقد ينهزم هذا الشخص هزيمة منكرة، ثم يعود المجتمع إلى ما كان عليه من قبل .

وجميع القصص التي تروى عن الأنبياء والصالحين لا تخرج عن هذا الشكل إلا قليلاً، كما أن القصص التي تروى عن الأشرار أيضاً لاتخرج عن ذلك. ومن اللافت للنظر أن القصص التاريخية وقصص العشاق تسير حسب هذا النمط أيضاً، فقصة مجنون ليلى مثلاً، تعتمد على وجود مجتمع مستقر لا يعترف بالحب، ثم يخرج البطل (قيس) على هذا النظام، ثم يحدث صراع بينه وبين المجتمع ينتهي بالقضاء على (قيس) ثم يعود المجتمع على ما كان عليه. وإذا نظرنا إلى البنية السردية للروايات العربية الأولى في مطلع هذا القرن مثل روايات (زينب) لهيكل و«دعاء الكروان» لطه حسين،

(١) Norman Friedman: point of view, in the theory of the novel, p.121.

و«حواء بـلا آدم» لمحمود طاهر لاشين. و«ثريـا» لعيسى عبيد نجدها لاتخرج عن هذا الإطـار أيضـاً، ففى رواية «زينـب» مجتمع مسـتقر لايؤمن بـالحب ثم تخرج زينب على ذلـك النظـام بحبها لإبراهيـم، ثم يدور صـراع مع المجتمع ينتهى بموتهـا، ويعود المجتمع كما كان بعاداته وتقاليده الضالة .

وفى رواية دعاء الكروان أيضاً مجتمع متوافق متوازن منعزل يعتمد على الحفاظ على العرض، وعلى فصل كل طبقة فى المجتمع عن الطبقات الأخرى، ثم تخرج هنادى على هذا النظام عندما تقيم علاقة عاطفية وجنسـية مع المهندس ابن الطبقة العليا، ثم تصطدم بـالمجتمع متمثلاً فى خالها، وتكون النهاية هى مقتلها والتخلص منها، وعودة المجتمع إلى ما كان عليه....وهكذا .

وفى ظل هذه البنيـة الوعظية يتدخل الـراوى تدخلاً مباشراً ليبـالغ فى وصـف جمال الضحيـة وفقرها ووداعتهـا فى أول الرواية، حتـى يتعاطف القارئ معهـا، ثم يبالغ بعد ذلك فى وصـف المعاناة التـى لاقتهـا من المجتمع، وفـى وصـف الآلام التى أصابتهـا من جـراء صدامها معه، حتـى تكون الرواية أبلغ عـبرة وأكثر تأثيراً وموعظـة. ثم يبالغ بعد ذلك فى التشـنيع على هذا المجتمـع الظالم الذى ارتكب هذه الجريمة، وقد يحدث عكس ذلك إذا اتخذت الروايـة الشـكل الآخـر القـائم على انتصـار البطل المصلح، مثلمـا فى قصص الأنبياء والصـالحين .

كما أن الراوى لايتورع فى هذه الروايات عن التصريح المباشر بمغزى الرواية فى أول القصـة أو فى آخرهـا، سـواء على لسـانه هو أم علـى لسـان إحدى الشـخصيات، وذلك مثل قول زينب فى روايـة «زينـب» لهيكل وهى فـى مرض موتها : «وصيتكو اخواتى لمـا تيجو تجوزوا واحد منهم مـا تجوزوهمش غصـب عنهم لحسـن دا حرام»[1] أو قول «هنادى» فى روايـة «دعاء الكروان» قبـل أن تقتل موجهة نصيحتهـا لأختها : «إياك أن تفعلى مـا فعلت أو تخدعـى كما خدعـت»[2]. أو تلك الرســالة التى يجعل الراوى حواء تكتبها إلى إحدى زميلاتها وتشـرح فيهـا مفاسد النظام الطبقى فى مصر فى رواية حواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين[3] .

---

(١) محمد حسـين هيكل : «زينب» ط دار المعارف، سنة ١٩٧٩ ص٣٠٥ .
(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ط دار المعارف بمصر، د.ت ص٢٧ .
(٣) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» مطبعة الاعتماد بمصر، سنة ١٩٣٤ ص٥٠ .

وهذه الروايات والقصص المتضمنة راوياً عليماً متقحماً تعتمد على وجود وجهة نظر معيارية سوية هي وجهة نظر الراوي، فمن سار حسب قوانينها من الشخصيات فهو سوي، ومن خالفها فهو غير سوي، ولذلك نجد الشخصيات والأفعال والسلوكيات تنقسم إلى قسمين: قسم سوي، وقسم غير سوي، قسم مؤمن، وقسم كافر، مما جعل أكثر الشخصيات عبارة عن نماذج مسطحة غير مرنة لاحياة فيها ولاتطور، ونجد الصراع في القصة دائراً بين معسكرين وليس بين أشخاص .

بالإضافة إلى ذلك فإن إيجابية الراوي الزائدة تجعل كل الأحداث والصفات التي تتعلق بالشخصيات الروائية مقومة وليست موصوفة فحسب، مما يجعل لغة الوصف والسرد في هذه الروايات لغة تقويمية وليست وصفية، والفرق بين اللغتين أن اللغة التقويمية لغة عقلانية تعبر عن مضمون الحدث أو الصفة، وعن موقف المتحدث منهما، فتقول عن الشيء كبير أو صغير أو عظيم أو حقير أو أبيض أو أسود، وتقول عن الحدث مشى أو جلس أو قام، لكن اللغة الوصفية تحاول أن تنقل الجوانب الحسية للهيئة الخاصة والفريدة للشيء أو الحدث الموصوف، فتنقل درجة لونه أو نغمة صوته، وفي ظل اللغة الأولى لايتورع الراوي عن أن ينقل رأيه صراحة في الأشياء، أو في الشخصيات، أو الأحداث، ويبين درجة سوائها أو انحرافها، وقد يتعدى ذلك فيبين فلسفته تجاه هذا الانحراف أو هذا السواء، فيقول مثلاً في رواية حواء بلا آدم عن المجتمع المحيط بحواء : «تلك حياة قوامها العاطفة، والعقل فيها راكد، والعقل يأبى الركود، فإذا حاول أن يرضي الفطرة لم يستطع إلا العمل التافه من التشبث بالتفاؤل والتشاؤم وإقامة الوزن للأحلام »[1]، كما أن الراوي في ظل هذه اللغة العقلانية المعيارية الوعظية يوجه كلامه مباشرة للقارئ،، مما يجعل الرواية أو القصة تشبه الرسالة أو الخطبة المصاحبة للأحداث التي تدور فيها، أو المؤيدة بالحكايات، فالراوي يصرح بالمضامين التي يريدها ثم يحكي بعد ذلك الأحداث التي تؤيد هذه المضامين، وقد أدى هذا الإجراء إلى أن تكون المادة اللغوية المقولة على لسان الراوي في وادٍ وحركة الأحداث نفسها في واد آخر، كما يؤدي إلى بروز الروح الحماسية التي تصاحب سرد الأحداث، مما يجعل صوت الراوي يقترب من صوت راوي الملحمة، ولا غرو في ذلك فهو راوٍ متحمس يرتفع صوته بالغناء عندما تمر على خاطره ذكريات الأحداث

---

(١) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص٣٢ .

السعدة، وترتفع عقيرته بالبكاء عندما يقع بطله فى ورطة أو تصيبه نائبة من نوائب الدهر، فى فقرات مؤثرة تشبه الفقرات الشعرية التى يرتفع فيها صوت الراوى الشعبى فى السير الشعبية عندما يحتدم الصراع بين الشخصيات، أو تشبه صوت الجوقة فى المسرحيات الاغريقية ذات الأحداث المفجعة، مثال ذلك قول الراوى فى رواية زينب لهيكل معلقاً على إحدى الأزمات العاطفية التى ألمت بحامد : «كل شئ انتهى فى الوجود، كل سعادة غادرت حامد، كل خير يفر من أمامه، مصادفة منحوسة وبخت مائل، لِمَ يارب كل هذا ؟ أى ذنب جناه المسكين حتى يقضى عليه هذا القضاء القاسى» أو قوله معلقاً على السعادة أو المتعة التى أحست بها زينب عندما اقترب منها حبيبها إبراهيم : «كل ما فى الأرض والسماء من سعادة لايبلغ ذروة ما تفيض به نفسها هاته الساعة، إن القمر والكواكب والموجودات كلها فى عرس كبير، وذلك النسيم العذب السارى فى الجو يحمل معه المناجة هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ وهل يسعفها لسانها؟ كلا »[1] .

أو قول راوى قصة دعاء الكروان لطه حسين معلقاً على موقف عاطفى مؤثر تمر به آمنة : «أقيمى أقيمى يا آمنة وانسى نفسك ولذتك وراحتك وانظرى إلى هذه الفتاة الجالسة أمامك، إن ذعرها ليمزق القلب، وإن شحوب وجهها ليذيب النفس، هذه الدموع التى أخذت تنحدر من عينيها فى سكون وصمت لخليقة أن تصرفك عن كل تفكير إلا فيها، وعن كل عناية إلا بها، إلحّى إلحّى بآمنة فى تزيين الرحيل، وفى التحدث بما سنجد فى القرية من أمن، وبما سنستقبل فيها من هدوء واستمتاع بالحياة الراضية»[2] .

ومن الظواهر الفنية الأسلوبية التى تنشأ عن اللغة التقريرية استخدام كلمات هى عبارة عن قوالب معيارية جاهزة تعبر عن موقف مسبق، مثل السرقة والكذب والعرى، والجوع، والرحمة، والقسوة، والحق، كما فى هذه الفقرة المقتبسة من رواية أيام الطفولة لابراهيم عبدالحليم والتى يقول فيها: «مرض أبى وأطفال يقضون الليالى مع أمهم بلا لقمة خبز، وعمليات خط الحواجز التى كنت أقوم بها مع أمى لأنتزع حقى فى التعليم، والقلوب الرحيمة والقلوب الجامدة القاسية التى كانت تعترض طريقنا وفى

(١) محمد حسين هيكل : «زينب» ص١١٢ .
(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ص٥٥ .

بدها تقرير مصري، وأحداث عديدة أخرى يحتاج سردها الى عشرات الصفحات.. ناظر المدرسة الذي سمح لي بدخول المدرسة والاستماع إلى الدروس بطريقة هي أشبه ماتكون بعمليات السرقة»[1]، أو قول الراوي في رواية حواء بلا آدم : «وإن حواء الجديرة بما يحبوها به هذا الملاك الحارس. لقد أوتيت منذ حداثتها العقل الراجح والخلق الكريم»[2] .

فالراوي في هذا النوع من الروايات يحمل الشخصيات على قول كلام، ليس في مستواها العقلي، ولايمكن أن يصدر عنها، بل هو كلام يعبر عن فكر المؤلف وفلسفته صاغهما وأراد أن تكون الرواية وسيلة لعرضهما، بأسلوب شعري خطابي، كالخطب الطويلة التي يجعلها محمود طاهر لاشين على لسان حواء وتناقش قضية حرية المرأة والتمييز الطبقي، وكالمبادئ الاشتراكية الماركسية في المال والطبقات والتي ترد على ألسنة الفلاحين والعمال في القصص الاشتراكية، مثل رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي .

ويصل تحيز الراوي إلى مداه عندما يتمادى في تحليل النزعات الداخلية والعلل النفسية التي تؤدي إلى تصرفات الشخصيات التي يتعاطف معها، بينما يحرم الشخصيات التي لايتعاطف معها من أي تحليل أو تفسير أو تفصيل، وهذاالإجراء يعمل على أن يفهم القارئ النوع الأول من الشخصيات ويتعاطف معها ويجد تفسيراً مقنعاً لأخطائها، بينما لايتعاطف مع النوع الآخر بل يكرهه، ففي رواية زينب مثلاً يشرح الراوي كل الخلجات التي تعتمل في عقل زينب وإبراهيم وحامد، بينما لايذكر شيئاً عن الصراع النفسي الذي يدور في نفس والد زينب أو حسن أو غيرهما من رجال القرية المتمسكين بالعادات والتقاليد، وكأنهم ليسوا بشراً، بل هم كما يبدون في الرواية كتلة صماء جامدة، لاتقبل التفاهم أو الحوار أو الفهم، ومثل ذلك ما صنعه طه حسين في دعاء الكروان، فقد أبرز لنا الأفكار والعواطف التي تضطرم في عقل آمنة وهنادي لكنه لم يذكر شيئاً عما يدور في عقل خالهما، ولم يقدم أي تفسير لقدومه على قتل ابنة أخته، وكأنه حجر أو وحش مفترس، وفي مثل هذه الحال يكتفي الراوي بمجرد الأحكام الجاهزة التي يصبها فوق رؤوس الشخصيات، فيقول عن

---

(1) إبراهيم عبد الحليم : «أيام الطفولة» ط دار الفكر، القاهرة سنة ١٩٥٨ ص٥ .

(2) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص٣٢ .

الشخصية إنها شريرة أو إنها خيرة، صالحة أو طالحة، نافعة أوضارة، حاكماً عليها هذه الأحكام من وجهة نظره هو، أما القارئ فيقف منه موقف التلميذ المطيع الذى يتلقى ويعى، دون أن يناقش أو يبذل أى جهد، أو يحصل على أى قدر من الحرية فى أن يختار أو يرفض .

ب- الراوى العليم المحايد :

هذا الراوى رغم ظهور صورته فى القصص ورغم معرفته الكاملة بكل شئ، فإنه سلبى لاموقف له، ولارأى له، فهو كما يقول نجيب محفوظ فى «السكرية» على لسان أحمد شوكت واصفاً خاله «كمال» (صورة نجيب محفوظ فى الرواية) : «يدرس النازية كما يدرس الديمقراطية أو الشيوعية، لاهو بارد ولاهو حار»[1]، بل هو مجرد ناقل للأحداث ومحلل لها، يشبه العالم الموضوعى المتجرد من العواطف والميول، يقص هذا الراوى ما حدث وما هو موجود أثناء الحادث، ثم يترك القارئ بعد ذلك ليحكم بنفسه، ثم يستخلص هذا القارئ الحقيقة من خلال الأحداث نفسها، وليس من أسلوب الراوى فى نقل الأحداث .

والروايات التى تقوم على هذا الراوى تقع فى مرحلة وسطى - من حيث الفن - بين الراوى العليم المنقح ذى الطابع التقليدى الوعظى، والراوى الخفى الذى يترك الشخصيات نفسها تقول ماتراه، أو تحس به، أو تفعله، أو الراوى الظاهر الذى يبدو كأنه أقل علماً من الشخصيات نفسها .

ولعل أوضح مثال على هذا الراوى العليم المحايد فى الأدب العربى هو ذلك الراوى الذى رسمه نجيب محفوظ فى الثلاثية، وهو راوٍ يعد بمثابة نتيجة لتطورات عديدة ومحاولات مختلفة بذلها كل من هيكل ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم فى سبيل التخلص من النمط الوعظى التقليدى القديم، ففى روايتى«عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف» مثلاً نجد الراوى يقترب اقتراباً شديداً من الراوى المحايد، ويتخلى بناء الروايتين عن جوانب عديدة من الظواهر الفنية المصاحبة للراوى العليم المنقح، غير أن اعتماد الحكيم على تضخيم الموقف الفكرى للراوى فى عودة الروح، وتضخيم للموقف النقدى فى يوميات نائب فى الأرياف جعله يدخل هذا

(١) نجيب محفوظ : «السكرية» ط دار مصر للطباعة، د.ت ص٢٥٠ .

الراوى مرة أخرى فى إطار الراوى العليم المنقح، ولكن بطريقة مختلفة تماماً عن طرق التنقيح المتبعة فى الروايات التقليدية ذات الطابع الوعظى .

وفى رواية «شجرة البؤس» لطه حسين محاولة مشابهة، وإن كان الراوى فيها أقل تدخلاً وتنقيحاً وأكثر حياداً، إذ يكتفى فى كثير من فقراتها بمجرد الوصف والتحليل، ورغم ذلك فانه لايفتأ بين الحين والآخر ينقل الأحداث نقلاً متحيزاً، حتى بعض روايات نجيب محفوظ المبكرة مثل «عبث الأقدار» و «رادوبيس» و «كفاح طيبة» لم يكن الراوى فيها محايداً، بل كان قريباً من راوى توفيق الحكيم ذى الموقف الفكرى أو النقدى، و لم يظهر الراوى المحايد بصورة واضحة فى أدب نجيب محفوظ بل فى الأدب الروائى العربى فى مصر إلا فى المرحلة التى بدأت عند نجيب محفوظ برواية القاهرة الجديدة وتوجت بالثلاثية .

فثلاثية نجيب محفوظ تعد مثالاً واضحاً وناضجاً لهذا الراوى المحايد، ففى مثل هذه الرواية يتخلى الراوى تماماً عن الرؤية المعيارية التى تظهر انحراف الرؤى الأخرى لدى الشخصيات، ويتخذ رؤية محايدة، تقتصر فقط على مجرد رصد الظواهر ووصف المظاهر الحسية والباطنية للشخصيات، من خلال إيضاح الانعكاسات الداخلية والخارجية لكل حدث، كما تبدو لدى الشخصيات وليس من خلال رؤية الراوى، وفى هذه الحال يستطيع القارئ أن يكوّن لنفسه موقفاً لا يمليه عليه الراوى، بل يستنتجه من خلال انتقاله بالحدث وبأصدائه النفسية فى نفوس الشخصيات، ثم بالأفعال التى تنشأ عنه، إذ يتحول لسان الراوى فى الثلاثية إلى مجرد وسيط شفاف ينقل أفعال الشخصيات وآرائهم وأفكارهم وصراعاتهم وتطورهم عبر الزمان، دون أن يكون لهذا الوسيط موقف أو لون أو رائحة، إنه مجرد ناقل محايد، مجرد أداة لنقل المعرفة وتشخيصها، وقد صاحب وجود هذا الراوى عدة ظواهر فنية منها :

١- الإغراق فى الوصف، وبخاصة الوصف الحسى للأمكنة وهيئات الشخصيات، فإذا تناول نجيب محفوظ شارعاً أو حجرة أو مشربية لايتركها دون أن يطبع فى ذهن قارئه صورة حية لها، من خلال تعداده لجزئياتها، ووصفه لهيئاتها وألوانها وروائحها، ومن خلال صورة هذه الجزئيات وهى تتفاعل وتتصارع فى حركتها الزمانية الطبيعية، ومن خلال صورها وهى تتفاعل فى نفوس الشخصيات الفاعلة لها أو المتأثرة بها. كل ذلك يصوره نجيب محفوظ من زاوية مكانية أو نفسية معينة، وهذه الزاوية هى التى تجعل

قارئ الثلاثية يحس بوجوده بين الأشياء الموصوفة، ولايكتفي بالتعرف عليها فحسب، وفي ظل هذه الزاوية يلتقط الراوي جانباً واحداً من جوانب الشيء الموصوف أو الحركة المسرودة، لأنه منظور من جانب ذاتي مخصوص، ربما يكون جانب واحد من الشخصيات، وربما يكون مجرد عين لا صلة لها بأحد، وهذا هو الفارق الواضح بين وصف نجيب محفوظ في الثلاثية ووصف توفيق الحكيم في عودة الروح، فتوفيق الحكيم رغم أنه يتخلى عن الوصف الوعظي أو الرومانسي العاطفي المألوف فإنه يلجأ إلى نوع بسيط وأولي من الوصف الواقعي الخارجي، فالحكيم يسمي جزئيات الموصوف تسمية مباشرة، ويحاول أن يستقصي كل جوانب الشيء الموصوف، ومن ثم فإن وصفه يأتي عاماً غير مؤثر، بخلاف وصف نجيب محفوظ الذي يكسب الموصوفات خصوصية عن طريق وصفها من زاوية أحد الشخصيات .

تلمح ذلك إذا وازنا بين فقرتين، الأولى يصف فيها توفيق الحكيم شارع الموسكي في رواية عودة الروح، ويقول فيها: «مرت نصف ساعة «وسوارس» تخرج وتدخل في شوارع وحارات عتيقة عتوقة الأحياء القديمة لمدينة القاهرة، حتى وصلت أخيراً إلى الموسكي، فنزل من الركاب من نزل، واشرأبت رقاب الباقين في العربة إلى الخارج، ينظرون على جانبي الطريق إلى المتاجر والدكاكين التي لاعدد لها، وقد عرضت بضائعها التي تبهر الأنظار من الأقمشة من الحرير والقطيفة مزركشة بالقصب اللامع والخرز البراق، ومن مصوغات ذهبية حقيقية وقشر سمكة، ومن أحذية وشباشب بكعب وزحافي على آخر طراز، ومن عردوات ودنتلات وبياضات لزوم البيت، وأوانٍ نحاسية وأخرى من الصيني، وملاعق ومغارف خشبية ومعدنية.»[1] .

أما الفقرة الأخرى فيصف فيها نجيب محفوظ شارعي النحاسين وبين القصرين، من خلال رؤية أمينة زوج السيد أحمد عبدالجواد وهي تطل من المشربية ليلاً تنتظر قدوم زوجها، ويقول فيها: «كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين، ويلتقي تحتها شارعا النحاسين الذي ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال، فبدأ الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف في أعاليه، حيث تطل نوافذ البيوت النائمة، وتخف في أسافله بما يلقي إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت التي تواصل السهر حتى مطلع الفجر[2]» .

---

(١) توفيق الحكيم : «عودة الروح» ط مكتبة الآداب، د.ت ط١ ص٦٢،ص٦٣ .

(٢) نجيب محفوظ : «بين القصرين» ط دار مصر للطباعة، د.ت ص٦ .

إذا وازنا بين الفقرتين السابقتين سوف نلاحظ الفرق بين الموصوفات المذكورة في الفقرة الأولى والمصورة في الثانية، وكذلك الفرق بين جمود الحياة في الأولى وحيويتها في الثانية، و لم تنشأ الحيوية عند نجيب محفوظ إلا من الخصوصية التي أضفتها زاوية الرؤية التي اتخذها الراوى، وهي الزاوية التي تنظر من خلالها أمينة الى الشارع في جنح الليل، ومن خلال هذه الزاوية تبدو أشياء وتختفي أشياء، تبدو جوانب وتختفي جوانب أخرى، تظلم ناحية من الشارع وتضئ جوانب أخرى، لقد التقط نجيب محفوظ بعيني أمينة وقلبها صورة فريدة وذاتية للشارع في جنح هذا الليل، من زاوية مكانية محددة، كلقطات عدسة الكاميرا، فكلا الراويين محايد لكن راوى نجيب محفوظ أكثر فناً وتجسيماً وقدرة على التقاط خصوصيات الأشياء الموصوفة .

ومن الظواهر الفنية التي صاحبت وجود الراوى المحايد في الرواية العربية - وبخاصة عند نجيب محفوظ - أن الراوى لا ينقل الحدث أو الشئ من خلال وجوده المادى الملموس فقط، بل ينقله من خلال الأصداء التي يتركها في نفوس الشخصيات المحيطة بالحدث، فيبدو الحدث الواحد منظوراً من عدة مرايا في وقت واحد، وله أكثر من تأثير، وكل شخصية تأثرت بالحدث يكون لها رد مخالف للردود الأخرى عند سائر الشخصيات، فيتحول كل رد من هذه الردود إلى فعل - إن اتيح لها ذلك - فإن لم تتح الفرصة للشخصية في تحويل استجاباتها إلى أفعال كبتت رغباتها، أو أماتتها، أو حولتها إلى افعال أخرى، أو أقوال، أو أخلاق، وكل فعل جديد يحظى بما حظى به الفعل السابق من ردود للأفعال وانعكاسات مختلفة في نفوس الشخصيات، وهكذا تتطور الأحداث حتى إن التطور الزماني للشخصيات يصاحبه تطور للأفعال نفسها، وتطور في الصراع وتطور في الروابط السببية وغير ذلك .

وهذه التقنية ليست الأسلوب الوحيد أو المثالى أو المناسب للراوى العليم المحايد بل هو الأسلوب الذى أفرزه وجوده فعلاً في الرواية العربية أول مرة على يدى نجيب محفوظ في القاهرة الجديدة ثم في الثلاثية، وقد حل هذا الأسلوب لدى نجيب محفوظ ثم لدى الأدباء المتأثرين به محل الأساليب التشخيصية التي كانت سائدة في الرواية العربية حتى هذه الفترة، تلك الأساليب التي كانت تعتمد في رسمها للشخصيات والأحداث على أسلوب التقارير الصحفية، والتي تعتمد على تصريح الراوى أولاً بالصفة التي يريد إلصاقها بالشخصية أو بالهدف الذى يبغى توصيله للقارئ، ثم يأتى

بعد ذلك بالحادثة التي تبرهن على ما ذهب إليه، دون أن يحدد هذه الحادثة بزمان أو مكان أو زاوية، أو يبين تأثيرها في غيرها من الأحداث، وقد كثر هذا الأسلوب في أدب المازني والعقاد وهيكل والحكيم، ومن ثم لم تكن الحركات التي تقوم بها الشخصيات في زينب وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب سوى أحداث، أما في ثلاثية نجيب محفوظ فتوجد أفعال صادرة عن تجارب الشخصيات، وهي أفعال مترابطة زمانياً ومكانياً، ولها أسبابها الواقعية ومسبباتها، وتتمتع بالحيوية وإحكام البناء، وهناك فارق كبير بين الحدث والفعل .

ولذلك نجد فعلاً من الأفعال الكثيرة التي تزخر بها ثلاثية نجيب محفوظ، مثل خطبة ضابط الجمالية لعائشة بنت السيد أحمد عبدالجواد - مثلاً - يصدر من فهمي (أكثر أبناء السيد جرأة) في صورة تصريح متردد يعكس كل تجارب الأسرة السابقة في الحياة، يلقيه فهمي في مجلس القهوة في المنزل الكبير قائلاً: « الخبر هو أن حسن أفندي إبراهيم ضابط قسم الجمالية - وهو من معارفي كما تعلمون - قابلني ورجاني أن أبلغ والدي رغبته في خطبة عائشة»[1] لكن فهمي رغم جرأته لم يستطع أن يرد على هذا الفعل الصادر من ضابط الجمالية بفعل، نظراً لعجزه أمام والده، بل اكتفى بتحويل إرادته إلى مجرد كلام أفشاه أمام رعية السيد عبد الجواد، وقد كان لهذا الفعل الذي أذيع خبره ردود أفعال متباينة، يقول عنها الراوي: «أحدث الخبر آثاراً جد متباينة، فتطلعت الأم إليه باهتمام شديد، على حين صفر ياسين وهو يرمق عائشة بنظرة مداعبة ويهز رأسه، وخفضت الفتاة الصغيرة رأسها حياءً، ولتخفي وجهها عن الأعين أن تفضحها أساريرها فتعلن للناظرين ما يضطرب في قلبها الخافق، أما خديجة فقد تلقت الخبر بدهشة بادئ الأمر ثم لم تلبث أن انقلب خوفاً وتشاؤماً »[2] .

وهكذا نجد الفعل الواحد قد اكتسى لدى كل شخصية بكسائها الذاتي، فتحول إلى ذهول وفرحة غامضة واهتمام عند الأم، وقبول بلا مبالاة وعبث عند ياسين، وأما عند خديجة فقد تحول إلى تشاؤم .

وعندما جاء دور الفعل المبادل لهذا الفعل لم يأت إلا على لسان أمينة، فقد تجرأت وقالت للسيد وهي تقبع تحت قدميه في خضوع : «سيدي : حدثني فهمي قال : إن

(١) نجيب محفوظ : بين القصرين، ص ١٤٢ .
(٢) السابق ص ١٤٨ .

صديقاً له قد رجاه أن يعرض عليك رغبته فى خطبة عائشة»[1] .

ثم يأتى رد فعل السيد فيكون هو الرد القاطع والنافذ فيرفض فكرة الزواج، ثم يكون لفعل السيد هذا ردود أفعال أخرى متباينة تتشابك مع ردود الأفعال المكبوتة من الأحداث السابقة .

وقد عمل هذا الأسلوب على أن يكون لكل شخصية فى الرواية موقف من كل حدث من أحداثها، إلا الراوى، وكل شخصية أصبح لها أيضاً خبرة متطورة إلا الراوى، فإنه مجرد أداة صماء عليمة بكل شئ لكنها جامدة ترصد وتنقل فحسب، وقد أدى ذلك إلى تشابه التجارب الإنسانية فى الرواية، وإلى استقلال الصراع فيها وبنائه ذاتياً بناءً محكماً بعيداً عن أى أثر تعبوى أو وعظى يحوّل الأحداث عن مجراها، أو يلوى عنقها كى تعبر عن معنى أو تسدى عبرة أو موعظة، فأصبحت الروايات التى تحتوى على هذا النوع من الرواة أكثر الروايات إحكاماً وأشدها تماسكاً .

رابعاً : الراوى المشارك والراوى غير المشارك

عندما يقترب الراوى من الشخصيات اقتراباً شديداً حتى يصبح واحداً منها فإن موقعه فى هذه الحالة يمتزج بمواقعها، ويصبح الزمان الذى يتحدث فيه هو عينه زمانها الذى تتحرك خلاله، وفى الوقت الذى يتولى فيه الراوى فعل القص فإنه يشارك الشخصيات فى صناعة الأحداث، ويتزاحم معها فى صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه، وهذا النوع من الرواة يسمى الراوى المشارك .

أما عندما يتعد الراوى عن الشخصيات، ويختلف موقعه عن مواقعها، وينظر إليها نظرة الراصد الملاحظ لأفعالها من بعيد، أو نظرة المتتبع لأخبارها فقط، فإنه فى هذه الحالة يسمى الراوى غير المشارك .

ومعنى ذلك أن معرفة الفارق بين الراوى المشارك والراوى غير المشارك تعتمد على قياس المسافة التى تفصل بين الراوى والشخصيات، فإذا تضاءلت هذه المسافة أو تلاشت كان الراوى مشاركاً، وإذا اتسعت كان الراوى غير مشارك، وإذا تحققت هذه المشاركة وتقاربت المواقع أو تزامنت أصبح الراوى واحداً من الشخصيات، بل تحول الأشخاص فى هذه الحالة إلى رواة يصنعون الأقوال السردية فى إطار صناعاتهم

(1) السابق ص ١٤٨ .

لأفعالهم الأخرى، واختلط السرد بالحوار، ولايفترق الفعل القولى المختص بالحوار عن الفعل القولى الذى يسمى سرداً، إلا فى كون الحوار تعبيراً مباشراً يبرر وجهة نظر الشخصية المتحدثة تجاه موقف من المواقف التى تمر بها، أو تجاه شئ صادفته فى حياتها، أو تجاه قضية فكرية طرحت وكان عليها أن تدلى بدلوها فيها، أما السرد فهو ترتيب ونقل ووعى لأفعال الشخصيات وأفكارها مرتباً ترتيباً زمانياً أوغير مرتب، وقد كانت الروايات التقليدية تستخدم تقنيات يسيرة وغير معقدة لإدخال السرد فى الحوار على لسان الراوى المشارك، مثل جعلها إحدى الشخصيات تحكى قصة لشخصية أخرى، ولعل شهرزاد أكبر الرواة المشاركين سناً وأكثرهم استخداماً لهذا الأسلوب، فقد جعلت الحكى محور حركتها وسر بقائها، فتحول الحكى نفسه عندها إلى فعل، رغم أن شهرزاد مالبثت أن تتحول إلى راوية غير مشاركة؛ لذلك انشقت القصة إلى غلاف أو إطار تجلس فيه شهرزاد قبالة شهريار، وإلى محتوى مكون من أحداث وأشخاص وأماكن وأقوال، وفى كل قصة تحكيها شهرزاد يقفز شخص آخر داخل القصة نفسها ليحكى حكاية، وفى القصة التالية يقفز شخص آخر ليحكى، حتى تحولت القصة إلى مجموعة من القصص والأغلفة أو الأطر والسراديب المتداخلة، لكن كل ذلك يحكى بلسان شهرزاد نفسها .

وكانت الروايات التقليدية أيضاً تستخدم نظام الرسائل والأحلام والنبوءات المروية على ألسنة الشخصيات، كما أنها كانت تستخدم أساليب الشهادات التى يقدمها الأشخاص عن الحوادث التى وقعت أمام أعينهم، كشهادات الجنود على أحداث المعارك الحربية، أو شهادات الناس على أحوال البلاد والعباد فى قصص الرحلات الجغرافية، أما القصص الحديثة فإنها تستخدم تقنيات أكثر تعقيداً مثل استخدامها لأسلوب تيار الوعى، والأحاديث الداخلية، والتضمين، والتصوير السردى، حتى غدت القصة الحديثة مجموعة من الحوارات الداخلية وأحاديث النفس والمنولوجات الباطنية .

والأعمال التى تقوم فيها الشخصيات نفسها برواية الأحداث يزول فيها الموقع الزمانى للراوى، بل يزول فيها زمان الحدث، ويصبح فيها موقع زمانى واحد هو موقع الشخصيات، بل إن الجهة القولية للفعل السردى قد تتحد مع الجهة الحدثية له، وحينئذ يقترب الأسلوب السردى من الأسلوب الحر المباشر الذى يتعاظم فيه دور الحوار وتقل

فيه التقارير السردية.

وقد اتخذ هذا الراوى المشارك أساليب مختلفة فى القصص العربية .

من هذه الأساليب: ذلك الأسلوب الذى تعتمد فيه القصة على سرد الأفكار والأقوال، ويقل فيه الاعتماد على الأحداث إلى أقصى حد ممكن، وفى هذه الحالة تحل الهواجس وأحاديث النفس والتأملات والأحاديث محل الأحداث، ويغلب الجانب السيكولوجى على سائر الجوانب الأخرى، ويتلاشى الزمان الفعلى للأحداث الماضية المحكية على ألسنة الشخصيات أو تقل قيمته، ولايبقى سوى الزمان الآخر زمان فيضان الشعور أو تيار الوعى بهذه الأحداث، وهو نفسه زمان السرد، لأن فيضان الشعور هو الفعل وهو الخطاب فى وقت واحد، والقصص التى تعتمد على هذا الأسلوب غالباً ما تحتوى على مستويين من الأفعال : أفعال ماضية وأفعال حاضرة، والذى يروى حقيقة فى القصة هو الأفعال الحاضرة، وتتكون الأفعال الحاضرة هذه من عنصرين هما :

أ - أحداث قليلة تمثل حركة عدد محدود من الشخصيات فى مساحة زمانية ومكانية ضيقة للغاية، وهذه الأحداث تمثل فقط الهيكل العظمى للقصة أو اللوحة التى سوف ترسم عليها الموضوعات والأشكال .

ب - أقوال وأفكار باطنية تستدعى خلاصة تجربة أو تجارب قد تمتد عشرات السنوات، وهذه التجربة تروى أثناء فيضانها الآن، فيكون الموضوع المحكى ليس الحياة الماضية بكل مكوناتها الزمانية والمكانية، بل المخزون المتراكم الآن فى عقول الشخصيات، أو المخزون الذى أصبح الآن جزءاً من العالم الذى تجاه الشخصيات، وهو الجزء الأكثر تأثيراً فيها .

مثال ذلك، رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، فهذه الرواية تحتوى على مستويين من الأحداث، المستوى الأول ويصور فيه الكاتب حياة سعيد مهران خلال بضعة عشرة يوماً قضاها طليقاً من أسر السجن، بعد فترة عقوبة قضاها فيه، وتبدأ الرواية باليوم الأول الذى خرج فيه من السجن، وتنتهى باليوم الذى أعيد إليه مرة أخرى .

أما المستوى الثانى فيصور المخزون الضخم من المشاعر والأحاسيس والذكريات التى يمتلئ بها عقل سعيد مهران، تلك الذكريات التى تراكمت خلال حوالى ثلاثين

عاماً، وتحولت فى عقله إلى بؤر من الحقد والألم والتجارب الأليمة والرغبة الجامحة فى الانتقام، وهذا المحزون لم تتح له فرصة للتعبير عن نفسه، إلا خلال هذه الأيام القليلة التى أطلق فيها سراحه، ومن ثم فإن الرواية لاتحكى حياة ماضية، لكنها تحكى حياة حاضرة يشكل الماضى جزءاً مهماً من مقوماتها .

على أن هذا الماضى قد يصبح جزءاً من الحاضر المحكى الآن بوسيلة أخرى غير تيار الوعى، وذلك عندما يصبح هذا الماضى أجزاء متناثرة على ألسنة الشخصيات خلال تحاورها، وذلك مثل تلك الفقرة الحوارية المقتبسة من رواية الكرنك لنجيب محفوظ أيضاً والتى يقول فيها:

« - هل حدث ذلك فجأة ؟

- كلا، ولكن ليس من الميسور اختفاء رائحة جثة إلا بدفنها، فى وقت ما وبخاصة عقب تخرجنا شعرنا بأنه آن لنا أن نشرع فى الزواج، وتحدثت معها فى ذلك رغم مشاعرى الأليمة الدفينة، فلم تعترض ولكنها لم توافق، أو قل إنها لم تتحمس، وتحيرت فى معرفة السر، ولكننى ارتحت الى الموقف بصفة عامة، ثم لم تعد نطرق الموضوع إلا فى فترات متباعدة، و لم نواظب على اللقاء كما كنا نفعل، وفى الكرنك كنا نتجالس كزميلين لا كحبيبين، و لم أنس أن بوادر تلك الحال بدأت فى أعقاب الاعتقال الثانى، ولكنها استفحلت بعد الاعتقال الثالث، ومضت العلاقة الخاصة تهن وتتفتت حتى ماتت تماماً.

– مات الحب اذن؟

– لا أظن.

– نحن مرضى، أنا مريض على الأقل وأعرف أسباب مرضى»[1] .

فالماضى فى هذه الفقرة جزء من الحاضر، والراوى الذى يسرده إنما يقوم بذلك من خلال كلامه الذى هو جزء من أفعاله التى شارك فى صنعها.

ومن الأساليب التى يتجلى بها الراوى المشارك فى القصص العربى، أن يجعل الكاتب إحدى الشخصيات التى شهدت الأحداث ترويها بعد فترة من الزمان، أو بعد ابتعادها عن المكان الذى وقعت فيه، وهذا الراوى حفيد بار لراوى قصص الرحلات، مثل ابن جبير وابن بطوطة عندما قصا بعد أن كبرا فى السن ليحكيان ماحدث لهما خلال

---

(١) نجيب محفوظ : الكرنك ط دار مصر للطباعة ص ٧٧ ، ص ٧٨ .

نحوالهما فى شبابهما، ومثل الراوى فى القصص الملحمية المروية على ألسنة أناس كانوا أحياء أثناء وقوع المعارك، سواء أكانوا مشاركين فيها أم كانوا مجرد شهود عليها، ومن ثم يمكن استنتاج عدة تقسيمات لهذا النوع من الراوى مثل :

- الراوى المشارك الذى يروى من قلب الأحداث وهو أحد الفاعلين لها .
- الراوى الشاهد .
- الراوى الذى يحكى الذكريات التى مرت به فى الماضى وكان مشاركاً فيها أو شاهداً عليها .

وعلى الرغم من أن الراوى المشارك غالباً مايروى الأحداث بضمير المتكلم، فإن ضمير المتكلم هنا ليس دليلاً عليه، فقد يروى الراوى المشارك بضمير الغائب، كما هو الحال فى رواية «الأيام» لطه حسين، أو بضمير المتكلم كما فى روايات الاعترافات، مثل يوميات نائب فى الأرياف لتوفيق الحكيم وأياً ما كان الضمير المستخدم على لسان هذا الراوى فإن التركيز على عنصر المشاركة فى الأحداث يكسب الرواية عدة خصائص، منها:

١- الشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه يعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث، اعتماداً على أن خير من يروى الحدث هو من يشارك فى صنعه أو يشهد وقوعه، وهذه الخصيصة ليست من وسائل الإقناع الروائية التى ترتبط بفن الرواية، بل هى وسيلة قديمة كان القصاص القديم يستخدمها فى الإيهام، بصدق روايته حسب المفهوم التوثيقى التاريخى للصدق - والحقيقة أن مشاركة الراوى فى صنع الحدث أو شهادته ليست دليلاً مقنعاً على صدقه، فالجندى المشارك فى أحداث المعركة أو المراسل العسكرى الذى شهد وقائعها لايمكنه أن يعرف حقيقة مايدور فى المعركة، لأنهما لايريان إلا جزءاً محدوداً منها إذ لايقترب من هذه الحقيقة إلا مؤرخ محنك يملك الوثائق ويراجع التقارير ويوازن بين الأسباب والنتائج، وينظر إلى المعركة من خلال سياقها التاريخى الذى وقعت فيه .

٢- أما الخصيصة الثانية التى تجلبها مشاركة الراوى فى الأحداث التى يرويها أو شهادته عليها فهى روح الذاتية التى يبثها هذا النوع من الراوى فيما يرويه، فهو فى حقيقة الأمر يعبر عن الحقيقة النسبية الذاتية للواقع، وليس عن الحقيقة الموضوعية المحايدة، تلك الحقيقة الذاتية المشوبة بعنصر العاطفة والحماس والإنبهار

بفورة الحدث ساعة وقوعه، ومن ثم فإن الأحداث تبدو في خصوصيتها من خلال انطباعها على صفحة قلب الراوي، وليس من خلال وجودها الموضوعي، وكذلك فإن القصة نفسها تقترب حيناً من الأدب الغنائي، وتقترب حيناً آخر من الأدب الملحمي .

هذا وقد تخلصت الروايات الحديثة التي تعتمد الموضوعية والواقعية سنداً لها من الآثار الجانبية غير الفنية وغير الموضوعية في هذا الراوي، فأهملت الجانب الشخصي الذاتي منه تماماً، وأبقت على جانب الرؤية فحسب، فأصبح الراوي مجرد رؤية أو مرآة أو عين راصدة، يثبتها المؤلف في زاوية معينة من زوايا المكان الذي يريد رصد أحداثه، أو في عدة زوايا في وقت واحد، ثم يجعل الأحداث نفسها تتوالى في العرض بطريقة مشابهة لتواليها في الواقع، ومن هنا فإن الإحساس بصدق الرواية لاينبع من الثقة في الراوي، تلك الثقة المؤيدة بشهادته للأحداث أو مشاركته في صنعها فحسب، وإنما ينبع من أن طريقة العرض نفسها تخيل للقارئ كأنه يرى الأحداث المعروضة بنفسه، لأنه يحل ذاته محل زاوية الرؤية الخالية من الذات عند الراوي، ويتقمص هو أي القارئ شخصية صاحب الرؤية، وينتحل صفته ويتبوأ مكانه وزمانه، فإن كانت أحداث الرواية في زمان قديم تروى من منظور قديم تخيل نفسه معاصراً لها، وإن كانت تروى في بلاد نائية ذات عادات وتقاليد وأجواء غريبة تمحل الرؤية القريبة منها، وحل حيثما حلت، واتجه حيثما اتجهت، وبهذا فإن الكاتب يجعل القارئ نفسه شاهداً على الأحداث، عن طريق التخييل وليس عن طريق الإيهام، والمسافة التي تفصل بين الإيهام وبين التخييل مسافة كبيرة قطعتها الفنون القصصية منذ أن كانت لوناً من ألوان التاريخ في العصور السحيقة إلى أن استقامت على عودها فناً خالصاً يطاول الشعر والدراما في العصر الحديث .

وتقترب الذاتية النسبية في هذا الشكل من الموضوعية اقتراباً شديداً، لأن المعايير الموضوعية نفسها تتحول إلى أمور نسبية إذا مانظر إليها من جانب المتلقي «القارئ».

ولانجد نموذجاً أكثر وضوحاً لهذا الراوي الشاهد أوفق من قصص يحي حقي برغم تنوع الأشكال التي تأتي عليها صيغ هذا الراوي المشارك، فيحي حقي يستخدم الأسلوب التصويري الحسي في الوصف، والتصوير الحسي بطبيعته يشبه فن الرسم، ومن ثم فلابد له من زاوية مكانية وزمانية للرؤية، وهذه الزاوية هي نفسها الراوي بعد

أن فرع من العناصر الذاتية، ففي قصة البوسطجي مثلاً يصور يحي حقي «عباس» البوسطجي وهو عائد من المحطة راكباً حمار الحكومة الموى يحمل معه الخطابات قائلاً:

«عباس عائد في الصباح المبكر من المحطة، راكباً ركوبته فوق الجسر، أمامه حقيبته الصفراء مملوءة بالخطابات، يثير دهشة أفواج الفلاحين الذين يمر عليهم، لأنه لا يرد سلام من يحييه منهم، له ظل واضح الأطراف متعلق بأرجل الحمار، وسطه ملتوٍ على الجسر المائل وآخره ينسحب تحته على بعد -كالمراقب الحذر- فوق الغيط المجاور، في الجو نسيم مشبع ببرودة يستلذها الوجه، وفي السماء قطع من سحاب عذارى، رقيقة الحاشية، زاهية اللون، مشطة سرفة تسير الهوينا - متداخلة متفارقة - للتنزه والتمطى في الشمس، فهي شفافة مبتسمة، وليست سوداً ولا دكناً، كأخواتها الحبليات بالمطر، وفجأة رآه يفتح الحقيبة ويتناول منها بعض الخطابات ويمزقها ارباعاً ثم يرميها بلذراع مفرودة فتطير في الهواء كالريش.

ثم يعود من جديد، والفلاحون يحملقون فيه لايدركون علته، بعضهم يضحك ويجرى آخرون وراء قصاصات الورق، ثم انتبهوا وتجمعوا عليه لايكاد يقوى على البقاء فوق ظهر الحمار، فهو محنى يهتز - ورقبته ليست منه - إلى الأمام والخلف، عيناه مريضتان قد انطفأ بريقهما، وجهه أصفر، وحالته كرب»[1].

فيحى حقي في هذا النص لايحكي حكاية، بل يرسم لوحة حسية يجمع فيها عدة مناظر لعباس وحماره والخطابات والفلاحين، فهو يصور «عباس» عن طريق الرسم الدقيق لحركته وحركة ظله، ويرسم المساحة المكانية المحيطة به، والجو الذى يكتنفه تصويراً حسياً من زاوية معينة، أو من خلال عين مثبتة بجوار هذا المشهد، دون أن يجعل لهذه العين ذاتاً. وقد كان لمشاركة هذه الرؤية آثارها في صياغة هذا المشهد، وأثرها في أسلوب السرد وفي رسم الشخصيات.

هذا عن الراوى المشارك في الأحداث أو الراوى الشاهد عليها، أما عن الراوى غير المشارك فهو ذلك الراوى الذى تفصل بين موقعه ومواقع الشخصيات مسافة زمانية أو مكانية، ومن ثم فإنه لايدعى أنه يشارك في الأحداث التى يرويها أو أنه رآها، ويأتى السرد على لسان هذا الراوى -غالباً- بضمير الغائب وبصيغة الماضى.

ويتخذ الراوى غير المشارك أشكالاً متعددة، فقد يتخذ شكل المؤرخ الذى يجمع

(١) يحى حقى : دماء وطين ط دار المعارف سلسلة اقرأ رقم (١٥٢)، ص ٧٣.

الوثائق ويحللها، وقد يتخذ شكل المحقق الجنائي، وقد يتخذ شكل المعبر الحافظ للوقائع دون أن يتدخل بالتنقيح أو التحليل.

ولما كان وجود هذا الراوي غير المشارك في موقع زماني أو مكاني أو فكري مختلف عن موقع الشخصيات، فإن البناء القصصي الذي يحتويه يبدو كأنه منقسم إلى قسمين متفاعلين أحدهما بمثابة الإطار أو المدخل للقسم الآخر، ويقبع الراوي في المدخل، بينما تختبئ الشخصيات في القسم الداخلي، وهذا مايعرف «بالبناء المؤطر» في الفن القصصي .

وهو نمط تقليدي وشائع في أكثر القصص والروايات القديمة والحديثة، ويغلب على القصة التي يأتي فيها استخدام اللغة التقريرية، لغة التاريخ، وتروى الأحداث غالباً بالفعل الدال على الزمان الماضي، وهذا النوع من الراوي لايحتاج إلى تمثيل؛ لأنه شائع جداً في القصص والروايات ، بل هو الراوي المسيطر على القصص التاريخية والدينية والعاطفية .

خامساً الراوي من الخارج والراوي من الداخل :

هذا التقسيم يعتمد على طريقة إدراك الراوي للأحداث القصصية، فقد تبدو الأحداث على أنها منظورة من الخارج فقط، أي أنها تبدو من خلال الجزء الظاهر منها فقط، وتبدو كذلك على أن لها وجودها الذاتي خارج نفس الراوي، وقد لا تبدو الأحداث والأشياء كذلك بل تبدو على أنها أطياف وذكريات تتراءى أو تتدفق في العقل الباطن أو الخيال - أقصد العقل الباطن للراوي أو لإحدى الشخصيات - ويطلق النقاد على الطريقة الأولى اسم «الرواية من الخارج»، ويطلقون على الطريقة الثانية اسم «الرواية من الداخل» وتصاحب كل طريقة من الطريقتين السابقتين أشكال خاصة من الأساليب اللغوية والأبنية الفنية .

أ- الراوي من الخارج

عندما تعتمد القصة على هذا الراوي فإن الأفعال الظاهرة للشخصيات هي التي تكون محط عناية الراوي وموطن اهتمامه، فلايذكر إلا ما يبدو أمام العينين أو ما تسمعه الأذنان أو يشمه الأنف، أو يدرك بإحدى الحواس، وفي هذه الحال تقترب القصة في طريقة عرضها من المسرحية، ويتحول الراوي إلى مجرد واصف للأحداث أو

مطلق عنها.

ويتخذ كل شيء في القصة التي تروى من الخارج صورة الفعل، أو الصفة المدركة إدراكاً حسياً، حتى يكون له وجود، ومن ثم فإن القصة كلها تتحول إلى حركات وهيئات مكانية وصفات حسية وأحاديث منطوقة، وإذا تجاوز الراوي ذلك المستوى الظاهري فعبر عن أعماق الشخصيات، أو أراد التعبير عن الوجود الداخلي الباطني لهذه الأشياء، فإنه يتحدث عن الباطن الإنساني عن طريق الظواهر التي تدل عليه، فيجعل المشاعر والأحاسيس والتأملات مجرد تقارير وصفية تعتمد على الحركات الظاهرة للشخصيات، أو حوارات مسموعة تشبه المنولوج المسرحي الخارجي، فلاوجود لكوامن المشاعر التي نحس بها الشخصيات إلا من خلال الأفعال أو الهيئات الخارجية المتصلة بها، ولا وجود لأطياف هذه الأحداث أو الأشياء أو الشخصيات في العقل الباطن للراوي نفسه .

ولعل أوضح مثال لهذا الراوي الخارجي هو راوي «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، ففي هذه الرواية تبرز الجوانب الخارجية للشخصيات، وتختفي الأعماق الداخلية لها، ولايبرح الراوي مستوى الأوصاف الحسية والحركات الظاهرية، إذ يشغل الرواية كلها بالهيئات والأفعال والأوصاف، حتى بدت الرواية وكأنها مسرحية هزلية مسرودة، وقد جعل ذلك النهج أسلوب الرواية حوارياً هزلياً، وجعل الأشياء المسرودة منظورة من خارجها فقط، فالأماكن والأشخاص والأفكار والأقوال لاينظر إليها بوصفها صوراً منطبعة على أذهان الشخصيات أو الراوي، بل ينظر إليها في وجودها الموضوعي الحسي .

فأصبح منهج الوصف في الرواية يعتمد على الاستطراد في إحصاء التفاصيل الدقيقة للموصوفات، دون التطرق إلى ذكر خصائصها النفسية، أو الولوج إلى أصدائها الباطنية الملتفة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية، ومن ثم كثرت الأحاديث عن هيئاتها وألوانها ومقاديرها وأنواعها .

مثال ذلك قول توفيق الحكيم في عودة الروح مصوراً مشهد الطبيب وهو يكشف على الشعب - أقصد العائلة التي تدور حولها أحداث الرواية - : «قاعة واحدة، اصطف فيها خمسة أسرة «عيار بوصة وربع» أحدها بجانب الآخر، وصوانة واحدة كخزانة الخطاطين، مخلوعة إحدى عارضتيها، فيها ثياب على كل لون ومقاس،

وبعضهـا ملابس بوليس رسمية بأزرار نحاسية وآلة موسيقية عتيقة بمنفاخ «هارمونيكا» معلقة بالحائط .

ـ أعنبر فى ثكنة؟

لكن الطبيب واثق من أنه دخل منزلاً، ومازال يذكر رقمه وشارعه، ودنا أخيراً من السرير الخامس فلم يتمالك، وابتسم : لم يكن هذا سريراً، وإنما هو مائدة الطعام الخشبية انقلبت فراشاً لأحدهم، وقف الطبيب لحظة يتأمل المرضى الراقدين صفاً ..

وفى النهاية تقدم وهو يقول :

ـ لا .. دامش بيت! دا مستشفى! ..»[1] .

فهذه الفقرة مثل سائر الفقرات الوصفية فى عودة الروح تعتمد تماماً على ذكر الجوانب الحسية للموصوفات، ولايصاحبها سوى الحوار الخارجى الصادر من أفواه الشخصيات أنفسها أو عن فم الراوى، ومثل هذا الأسلوب لايعمل على تصوير الحياة الكاملة للشخصيات، بل يؤدى إلى مسخها وتشويه صورتها وإخراجها فى هيئة هزلية تثير الضحك وتجفف منابع التعاطف معها .

ولذلك فإن الروائى الذى يستخدم مثل هذا الراوى الخارجى لايمكنه أن ينشئ رواية مأسوية، لأن المأساة لاتنشأ إلا من التفجع على شخصيات يتعاطف القارئ معها، والتعاطف لاينشأ من تصوير الظواهر الخارجية، أما التعاطف مع الشخصيات فى الدراما الممثلة على خشبة المسرح فهو نابع من السلوك الحى للشخصيات، ومن الأفعال الممثلة، ذلك السلوك الفنى المعبر عن باطنها الدفين، ولايمكن نقل ذلك إلى مجال القصة، لأن أدوات القصة أدوات سردية، وهى مختلفة تماماً عن الأدوات التمثيلية التى تستخدم إمكانات هائلة على خشبة المسرح، كالممثلين، والأضواء، والخلفية المسرحية، والجوقة، وملابس الممثلين، والموسيقى، وغير ذلك مما لايمكن تحقيقه على صفحات الرواية، ومن ثم فإن الدراما تصنع حياة فنية حية منظورة من كل الجوانب ولها تأثيرها الحى الذى يجعل المشاهد يضحك أويبكى، أما الشخصية فى الرواية «فكالسفينة التى يختفى نصفها تحت الماء أو كجبل الثلج» حسب تعبير فورستر — ولابد من الغوص إلى الباطن حتى تكمل الصورة، ويتم التعاطف، فالصورة الناقصة لا تثير الشفقة، والاكتفاء بالجانب الظاهر فحسب لا يصلح إلا للقصص الهزلية، ولذلك

(١) توفيق الحكيم : عودة الروح جـ ١ ص٩ ، ص١٠ .

فإننا لانجد شخصية واحدة في عودة الروح تجذب قلوبنا للتعاطف معها أو الشفقة عليها، على الرغم من أنها شخصيات تعسة، فكل من مبروكة وسنية وحنفي أبوزعيزع وزنوبة من أكثر الناس تعاسة في الحياة، ومع ذلك فإن القارئ للرواية لايتعاطف معهم، بل يضحك عليهم، ولاأحسب أن ذلك ناشئاً إلا من أسلوب السرد القائم على الراوي الخارجي فحسب، فالموضوع الذي قامت عليه الرواية موضوع جاد، وهدفها جاد، ويفتتح الكاتب الرواية بفقرات مأساوية جادة، مقتبسة من كتاب الموتى الفرعوني، وشخصياتها حزينة تصلح للمآسي أكثر من صلاحيتها للملاهي، لكن الجناية التي ارتكبها الحكيم في حقها أنه صورها من خلال حركاتها الخارجية فقط، أي أنه جعلها منظورة من الخارج - شأن الفن الذي برع فيه الحكيم وهو المسرح - لكن هذا الإجراء عمل على حجب جزء كبير من حقائق الشخصيات عن القارئ، وبخاصة الجانب الباطني، الذي يرتبط بالتعاطف، فالتعرف على الباطن الخفي لأي شخصية هزلية يحولها على الفور إلى شخصية مأساوية واحتجاب الجوانب الداخلية الدفينة لأية شخصية مأساوية يحولها إلى شخصية هزلية، فكلما ازداد علم القارئ بالحياة المتعلقة بمجموعة من الناس فتعمق في بواطنهم غفر زلاتهم وازداد تعاطفه معهم، وكلما كانت معرفته بهم أقل خف تعاطفه وانفرجت أساريره بالضحك على سلوكياتهم.

ومن ثم فان الراوي الخارجي قلما يصلح للقصص المأساوية، بل هو أكثر صلاحية للقصص الفكاهية الساخرة .

ب- الراوي من الداخل

أما إذا اعتمدت القصة على الراوي الداخلي فإن الأشياء المذكورة فيها لاتظهر في وجودها الخارجي الموضوعي فقط، بل تظهر بوصفها ظلالاً وأطيافاً مرسومة على صفحة العقل الباطن للرواي أو لإحدى الشخصيات، أو لعدد من الشخصيات، وعندما يظهر العالم بوصفه جزءاً من المحتوى الداخلي للراوي أو للشخصيات، فإن هذا العالم يصبح جزءاً من تجربة إنسانية، ومن ثم فإن الأشياء لاتبدو متجردة عارية جافة كما هو الحال معها في الحياة المعيشة، بل تبدو ممتزجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات، كما أن وجودها لن يكون حسياً مجسماً كاملاً كما هو الشأن معها في الخارج، بل سوف يكتنفها الغموض والتشويش والتلون بألوان التجربة الإنسانية

والخضوع لقوانينها .

والحقيقة أن الروائيين منذ أن ظهرت نظريات التحليل النفسي أخذوا ينظرون إلى العقل الباطن باعتباره المستودع الذى تختبئ فيه كل الحقائق المتعلقة بالإنسان، فراحوا يسابقون علماء النفس فى استنطاق المشاعر الداخلية للإنسان، ويبحثون فى هذا العقل عن العالم الخارجى نفسه[١]، وتحول الراوى إلى محلل نفسى حيناً، وإلى مريض يرقد أمام طبيب نفسى حيناً آخر، وظهرت الواقعية النفسية باعتبارها الركيزة التى استندت إليها القصة السيكولوجية، وتعددت أساليب السرد فى هذه القصص تعدداً كبيراً لكنها جميعاً تصب فى غاية واحدة، وهى الكشف عن الحقيقة من خلال المخزون الباطنى لعقل الشخصية، وقد أدى هذا الإجراء إلى عدة آثار خطيرة فى مجال السرد، منها : أن زاوية الرؤية قد انتقلت من العالم الخارجى إلى العالم الباطنى، وبذلك فإن الراوى تحول من كونه أداة لضبط الأحداث ونقلها وتوجيهها ورصدها إلى كونه موضوعاً أو شاشة للعرض، وتخلت القصص عن عنصر الحكاية أو قللت من شأنه إلى أبعد حد ممكن، وانفصل زمان السرد عن زمان الأحداث، فأصبح زمان السرد فى واد وزمان الأحداث فى واد آخر، وأضحت القصة فتاتاً متناثراً من الذكريات والأحلام والأخيلة والأوهام والمشاعر التى تنثال الآن فى الذهن، واختلطت الأزمنة كاختلاطها فى أى تجربة انسانية، وأصبح القانون الوحيد الذى يجمع بينها هو التداعى للذكريات التى تتوارد على ذهن إنسان مريض، ونتيجة لذلك أصبحت الموضوعية وهماً لا يمكن الإمساك به، بل أصبح الإغراق فى الذاتية هو الطريق الوحيد الموصل للحقيقة، وخير طريق للوصول إلى أعمق درجات الذاتية هو رصد الأفكار العابرة والأخيلة والصور والأحاسيس فى مرحلة تخلقها فى الذهن، عندما تفور بغير ترتيب أو انتقاء أو تعديل .

تشرح فرجينا وولف الصورة النموذجية لهذا الأسلوب بقولها :«اختبر عقلاً عادياً فى يوم عادى، تجد أن العقل يتلقى آلافاً من الانطباعات بين التافهة والخيالية، وبين الزائلة والباقية والمحفورة بعمق، تأتى جميعها من كل اتجاه كسيل منهمر من ذرات لاتحصى ولاتعد، وأثناء تراكمها وتشكلها فى الحياة لافرق بين يوم وآخر - يوم الإثنين أو يوم الثلاثاء - إنما الاستجابة تختلف اليوم عن سابقه، واللحظة الهامة ليست

---

(١) ظاهرة استخدام المنظور الداخلى فى كشف الحقائق أسبق فى الأدب منها فى علم النفس، لكن ظهور مدرسة التحليل النفسى أشاعها على نطاق واسع، وأمدها بأساليب وتقنيات حديثة .

الماضى بل الحاضر، حتى يتحرر الكاتب من نير السيطرة، ويكتب مايختار وليس مايجب عليه أن يكتب»[1].

لكن هذه الصورة النموذجية المثالية للرواية النفسية المعتمدة على هذا الأسلوب المسمى بتيار الوعى لم تتحقق بشكل تام فى مجال الرواية، وفى الرواية العربية بوجه خاص، فلم نر رواية كاملة تكتفى بهذا الأسلوب فحسب، بل لابد من مظاهرمتنوعة لأساليب أخرى تدخل فى هذا الجزء أو ذاك، كما أن أسلوب تيار الوعى ليس هو الأسلوب الوحيد فى التعبير عن الراوى الداخلى، بل هناك أساليب مختلفة، مثل أساليب التقارير السردية، والأساليب الشعرية الغنائية، وأسلوب الحوار الباطنى، أو المنولوج، أو الاعترافات، أو نحوذلك، ففى الرواية العربية فى مصر مثلاً نجد هذه الروايات لاتلتزم بالأسلوب الذاتى المعتمد تيار الشعور فى السرد، فمرة تروى القصة بأسلوب الاعترافات مختلطاً بأساليب عديدة كما هو الحال فى رواية السراب لنجيب محفوظ، ومرة تروى على لسان الراوى بأسلوب التقرير السردى، كما فى رواية الأيام لطه حسين، ومرة ثالثة بالأسلوبين معاً كما فى رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، ويدل ذلك على أن هذا الراوى لايرتبط ـ كما سبق القول ـ بهذا الأسلوب أو ذاك، كما أننا نجد التعبير عن باطن الشخصيات يتخذ أساليب حكائية مختلفة، مثل أسلوب الترجمة الذاتية، أو الغيرية عند طه حسين فى الأيام وأديب، وهو الأسلوب التقليدى السائد فى مثل هذا النوع من السرد، أو ذلك الأسلوب الذى أخضعه نجيب محفوظ لمعطيات النظرية الفرويدية إخضاعاً حاداً فى رواية السراب .

و لم يستفد الراوى الداخلى فى الرواية العربية بعض الشىء من الأساليب الحديثة المعتمدة على أساليب تيار الوعى سوى فى نهاية الخمسينات، على يد نجيب محفوظ فى اللص والكلاب والشحاذ وعلى يد محمد جلال فى حارة الطيب وغيرهما .

ولعل أهم أثر يحدثه وجود الراوى الداخلى فى الفن القصصى هو التغير الذى يصيب البناء اللغوى، فمع هذا الراوى تصبح اللغة القصصية لغة شفافة شعرية، لايقصد من الكلمة فيها المعنى الموضوعى المجرد، بل يتجاوز ذلك إلى الظلال النفسية والشعورية للكلمات، وتجنح العبارة إلى التناغم مع إيقاع النفس المتحدثة بها، فيسمع لها نغم ويصبح لها إيقاع، وتميل إلى الغنائية الشعرية، وفى كثير من القصص التى

---

(١) فرجينيا وولف : القارىء ، ترجمة عقيلة ورمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ص١٥٤ بص١٥٥.

تحتويها تتكسر التراكيب اللغوية، وتذوب حدود الجملة التقليدية لتعبر عن الفيضان الداخلي للمشاعر الإنسانية في لحظة فورانها، مثال ذلك هذه الفقرة التي ترد على ذاكرة سعيد مهران بطل اللص والكلاب وهو جالس في واحدة من أشد أزماته النفسية، ويسترجع فيها كل ماضيه المؤلم بكل ما فيه من تجارب، ويستعرض مستقبله المظلم المجهول، ويجعلهما معاً نسيجاً مقطراً يعصف بالحاضر ويفجره، يقول :وهو جالس بعد خروجه من السجن في منزل زوجته التي خانته وتزوجت من غريمه ينتظر رؤية ابنته الصغيرة «سناء»: «ولكني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاب غب المطر. ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها ؟ لا شيء كالطريق والمارة والجو المنصهر، طوال أربعة أعوام لم تغب عن باله وتدرجت في النمو وهي صورة غامضة، فهل يسمح الحظ بمكان طيب يصلح لتبادل المحبة، ينعم في ظله بالسرور المظفر. والخيانة ذكرى كريهة بالدة؟ استعن بكل ما أوتيت من دهاء ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة ويطير في الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص. ترى بأي وجه يلقاك»[1] .

في هذه الفقرة – كما نرى – استخدام مكثف للغة الشعرية ذات السجع الإيقاعي، والكلمات التصويرية المعبرة عن المشاعر أكثر من تعبيرها عن الأحداث والجمل المبتورة والمتداخلة، ورؤية داخلية للعالم ، واختلاط بل امتزاج لأزمنة الماضي والمستقبل والحاضر .

سادساً : الراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب

هذا التقسيم يعتمد على جانب واحد من جوانب الراوي، وهو جانب العرض، أو جانب الأسلوب اللغوي الذي يقدم به الكاتب خطابه السردي، ومن ثم فإنه تقسيم خاص بصياغة اللغة السردية فحسب، أي زاوية الرؤية القولية، دون التطرق الى زاوية الرؤية الخيالية التي قامت عليها التقسيمات السابقة .

فعندما يجعل الكاتب راويه يستخدم ضمير المتكلم (أنا) في خطابه فإنه يعمد إلى

---

(١) نجيب محفوظ : اللص والكلاب دار مصر للطباعة د. ت ص ٨ .

إبراز الذات الساردة للراوى، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائى الذى يحكيه، فكل شئ قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه الذات، وكل شئ صغير أو كبير، مبهج أو غير مبهج بالنسبة لها أيضاً، فهى المعيار فى كل شئ، وهذا الإجراء يجعل العالم المروى عالماً نسبياً ذاتياً منظوراً من جانب واحد فردى، بل يعمل على جعله ذا طابع رومانسى؛ لأنه يخدم هذه الذات أكثر من العمل على تثبيت دعائمه الموضوعية .

وعندما يكون السرد بضمير الغائب فإن ذات السارد وصورته ربما يتواريان خلف الخطاب السردى، أو يتعدان عنه فيبرز الموضوع، بل تختفى صورة السارد تماماً وتصبح عنصراً ثانوياً ، بل ربما يختفى دورها بالنسبة لدور العالم القصصى .

والخلاف بين هذين النوعين - السرد بضمير المتكلم والسرد بضمير الغائب - فى حقيقة أمره ليس خلافاً بين أسلوبين لغويين، بل هو خلاف بين منهجين من مناهج العرض القصصى، يقوم الأول على إشراك الذات الساردة فى فعل العرض باعتبارها فاعله له، ويقوم الثانى على عدم إسناد العرض إلى هذه الذات بل إلى فصلها عنه .

وبهذا فإن المنهج الثانى تجعل الراوى لايتحدث صراحة عن نفسه باعتباره فاعلاً، بل يسوق العبارات فى صيغة الفعل الموضوعى والفاعل المباشر للفعل نفسه، من ثم نرى السرد بضمير المتكلم يشبه الجملة المبنية للمعلوم ذات الفعل المتعدى، ونرى السرد بضمير الغائب يشبه الجملة المبنية للمجهول أو ذات الفعل اللازم، كالفرق بين جملة «جلس» وجملة «أجلسته» وبين جملة «كلمت علياً» وجملة «كلم على»، والعلاقة بين السرد بضمير المتكلم والفعل المبنى للمعلوم تقوم على أن عنصراً فاعلاً قد أدخل على الجملة فجعلها ذات تأثير فى ركن كان فاعلاً فى الأصل فحوله مفعولاً، ثم جاء له بضمير المتكلم فجعله فاعلاً، فالشخصيات فى القصة فاعلة لكنها فى السرد الذاتى مفعول به لأنها مسرودة، أما فى السرد بضمير الغائب فتظل فاعلة للفعل، وإن كان ضمير السرد محذوفاً أى فاعل السرد .

كما أن السرد بضمير المتكلم لا يتيح الفرصة للراوى كى يدور حول الشىء الموصوف من جميع جوانبه - كما هو الحال مع الراوى بضمير الغائب - بل يثبت العين الساردة فى زاوية واحدة ذاتية ويجعلها ترى جانباً واحداً دون سواه، وتنظر من منطلق واحد محدد.

نموذج للراوي بضمير المتكلم

من قصة «كنا ثلاثة أيتام» ليحي حقي

«ولدتُ يتيماً، ومع ذلك لست بغريب عن أبي، كل مرة أدخل فيها غرفة الاستقبال وتقع عيني على صورته الفوتوغرافية الشاحبة معلقة على الجدار، أره يبتسم لي ويكاد يناديني ...

و لم أكد أوظف بالحكومة وأقبض أول مرتب حتى ماتت أمي، كأنها لم تقو على فراقنا إلا بعد أن اطمأنت عليّ، سرت وحيداً منفرداً خلف النعش، أما شقيقتاي، نمسات وعطيات فقد بقيتا تنوحان وتلطمان الخدود وهما متدليتان من النوافذ، رأيت أكثر المشيعين يتطلعون إلى وجوههما ونهودهما من أطراف العيون، في تلك اللحظة استفقت وأدركت أنني أصبحت رب أسرة»[1] .

في هذه الفقرة نجد فعل السرد مسنداً إلى ضمير المتكلم (أنـا) ويراوح فعل الأحداث بين الراوي نفسه باعتباره واحداً من أشخاص القصة وبين أشخاص آخرين مثل الأب أو الأم أو الشقيقتين أو أفراد آخرين .

كما أننا نجد العالم القصصي المصور منظوراً من زاوية خاصة ومعروضاً من وجهة نظر ذاتية. هي زاوية الراوي المشارك في الأحداث .

نموذج للراوي بضمير الغائب

من قصة «كوما» لـ طه وادي

نام الزوج، وهي تحاول أن تنام، رغبت في أن تضمه إلى صدرها، لكنها حبست الأشواق في قلبها، تطاول الليل كأنما لا نهار بعده، البرد اشتد، .. والخوف امتد .. والدم يجمد في العروق. الظلام يحتوي غرفة النوم في ليلة من ليالي الشتاء الحزينة. لو أن الأولاد هنا لذهبت إلى حجرتهم لكنهم ذهبوا إلى بيت الجد والجدة، ليقضوا معهما بعض أيام إجازة نصف السنة، تمنت أن تعود أيام زمان .. أيام بيت العز، بدت المسافة بعيدة بين الماضي والحاضر .. تتقلب ذات اليمين وذات الشمال، لا فائدة. الرجل مستغرق في النوم مثل أصحاب الكهف»[1] .

---

(١) يحي حقي : قنديل أم هاشم ط دار المعارف د. ت ص٧٥ ، ص٧٦ .

(١) طه وادي : صرخة في غرفة زرقاء . ط مكتبة مصر ١٩٩٦ . ص ١٧ .

السارد في هذه الفقرة غائب لا أثر لشخصه في السرد، والفاعلون للأحداث هم الشخصيات يبدون وتبدو أفعالهم معروضة عرضاً خاصاً من زاوية خاصة، لكن هذه الزاوية غير محددة المعالم .

وهنا الراوي الغائب وذلك الراوي الحاضر نمطان مختلفان قد يستقلان وقد يوجدان ممتزجين في نص واحد، وقد يستعير أحدهما من الآخر بعض الأدوات الفنية .

لكن من الملاحظ أن الموضوع الذي يمكن سرده عن طريق الراوي بضمير المتكلم ربما تعذر أو تحول عن وجهه وفقد معناه إذا روي بضمير الغائب، وكذلك الحال مع الراوي بضمير الغائب إذا تحول إلى ضمير المتكلم، ففي قصة إحسان عبد القدوس المسماة «الله محبة» فقرات لو سردت بضمير المتكلم لتحول معناها عن القصد ولتغيرت دلالة القصة كلها، يقول إحسان عبد القدوس في هذه القصة «كان شقيقاً لإحدى صديقاتها، وكانت تراه دائماً كلما رأت شقيقته ثم أصبحت ترى شقيقته كلما رأته، ثم أصبحت تراه دون أن ترى شقيقته.

وإذا بها في شوق دائم إليه، إلى وجهه الأسمر بلون البن المحروق وعينيه السوداوين الذكيتين وقامته المديدة كأنه فرعون صغير، ولم يكن يميزه عن فرعون إلا أدبه الكثير، وصوته الخفيض وكلماته التي ينطقها ببطء، كأنه ينتزعها من بئر عميقة وينطقها بلهجة صعيدية يحرص عليها رغم أنه لا يزور الصعيد إلا في كل عام مرة أو مرتين ليجمع محصول أرضه»[٢].

ماذا يمكن أن يتغير لو حولنا هذه الفقرة من الرواية بضمير الغائب إلى الرواية بضمير المتكلم، فجعلنا السرد على لسان البطلة مثلاً أو على لسان البطل، هل يمكننا أن نقول «كانت في شوق إلي، إلى وجهي الأسمر في لون البن المحروق وعيني السوداوين الذكيتين وقامتي المديدة كأني فرعون» لو جاءت القصة على هذه الشاكلة لتحولت من كونها قصة تحكي تجربة في الحب إلى قصة تسخر من الحب ومن النرجسية المفرطة التي تعشش في عقل البطل، وكان يلزم في هذه الحال أن يتغير البناء اللغوي كله حتى تعود القصة إلى موضوعها الأول .

سابعاً : الراوي الذي يحدد مصادر معارفه والراوي الذي لا يحددها

هذا التقسيم يعتمد أيضاً على الاسلوب الذي يتبعه الراوي في إيراد الأخبار

---

(٢) القصة القصيرة من دراسات ومختارات جمعها الدكتور الطاهر مكي ص ٢١٨ .

والمعارف، وفى نقل الأفكار والأحاديث، فمن الرواة من يذكر سنده، كأن يقول : أخبرنى فلان، أو قرأت فى لفافة كانت مطوية فى خزانة مظلمة فى بيت فلان، أو يذكر أنه كان شاهداً أو مشاركاً، أو يذكر أية طريقة يخبر أنه توصل من خلالها للمعلومات التي يتحدث عنها، ومن الرواة من لا يهتم بذكر هذه المصادر، بل يعرض معلوماته عرضاً مباشراً دون أسانيد ، أو يرسمها رسماً وكأنها لوحة مستحضرة متخيلة.

والنوع الأول من الرواة هو النمط التقليدى فى القصة العربية، ويفسر وجوده فى الرواية المعاصرة عن استمرار هذه الأنماط التقليدية فيها، فقد كانت أدلة التوثيق التاريخية الشائعة فى الثقافة العربية تعتمد على صحة الأسانيد أكثر من اعتمادها على صدق المقولات فى ذاتها، أى أنها كانت تعتمد فى تحريها للصدق أو فى إيهامها به على الرواية أكثر من اعتمادها على الدراية - حسب اصطلاح علماء الحديث - من هنا شاع الحرص على تحديد المصادر المعرفية فى القصص القديمة، وظل هذا التقليد سارياً حتى العصر الحديث، لكنه اتخذ أساليب متعددة، فقد يسند الراوى معارفه إلى راوٍ مجهول تشبهاً بالراوى القديم الذى كان يقول بلغنى كذا وكذا، وتقليداً له، أو توظيفاً ساخراً وهجائياً لنمطه، كما فى قصة حكاية معروف الخفير والراعى الفقير للدكتور طه وادى، والتى سبق أن مثلنا بفقرات منها، وقد يستخدمه الراوى بوصفه عيطاً فى لوحة فنية، مثل تصريح عبد الرحمن منيف بأن الراوى فى رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» قد عثر على القصة كاملة مكتوبة على هيئة مذكرات فى حجرة من الفندق الذى كان يقيم فيه «منصور عبد السلام» بطل القصة، ومثل تصريح راوى قصة «موسم الهجرة للشمال» بأنه يستقى معلوماته من خزانة الكتب والأوراق التى عثر عليها فى منزل مصطفى السعيد بطل القصة، ومن مقابلاته مع أصدقاء مصطفى السعيد ومعارفه وزوجته وأهل القرية التى قضى بها ما تبقى من حياته .

أما النوع الثانى من الرواة فهو ذلك الراوى الذى لا يهتم بتحديد المصادر التى استقى منها المعلومات التى يحكيها، لأنه يعتمد على التخييل باعتباره الوسيلة المثلى للإيهام بحقيقة العالم الذى يصنعه، وليس على الإيهام بالتصديق، وهذا النوع الثانى أكثر تطوراً من النوع الأول، لأنه يمثل القصة بعد أن استقلت استقلالاً تاماً عن التاريخ، وبعد أن تحولت إلى لوحة فنية تهدف إلى خلق الإحساس بالجمال، كما تهدف إلى تجسيم الحقيقة، عن طريق الخيال وليس عن طريق الإيهام .

وتتلاءم هذه الطريقة الحديثة مع بناء خاص للقصة يقوم على توازن العناصر وتناغمها واستواء أبعادها، فيكون محور اهتمام الراوى ذكر التفاصيل الحسية الدقيقة لجزئيات المكان وملامح الشخصيات، وليس الحرص على تحديد المصادر التى استقى الراوى منها معلوماته، لأن الهدف فى القصص الحديثة ليس الوثوق من صحة الحادثة، التى تحتويها القصة، بل الهدف هو التجسيم الفنى للحادثة، بحيث يمكن استحضار الصورة الفنية المعبرة عن المكان أو الشخصيات .

ومن ثم فإن أسلوب التصوير هو الذى يغلب على السرد، ويحل محل الأساليب التقريرية التى تصاحب الراوى صاحب الأسانيد، كما أن بناء القصة يصبح أكثر فنية وأكثر إحكاماً من سابقه، فقد استخدم القاص المعاصر تقنية الاستحضار الحسى للحدث بديلاً عن الإيهام بالوثوق فى وقوعه، وتحول الراوى من كونه ناقلاً إلى كونه رسّاماً، لا يسرد الوقائع بل يشكل لوحة، فاكتسب بعمله هذا مجالات أوسع وأصبح أكثر حرية وأشد تأثيراً، وأصبحت لغته أكثر حيوية، وأخيراً فإن الفارق بينهما هو الفارق بين الراوى الوسيط أو الأداة الجامدة والراوى الخلاق المبدع .

وقد جاء الراوى فى أكثر القصص الحديثة من ذلك النوع الفنى الذى لا يحدد مصادر معارفه، أما الروايات التى جاءت بالراوى الأول الذى يحدد مصادره فإنها توظفه توظيفاً جديداً بأساليب مختلفة، كأسلوب التقليد الساخر، أو الأسلوب الرمزى أو المفارقة، أو غير ذلك .

ثامناً : الراوى المفرد والراوى المتعدد

عندما ينفرد الراوى بالحكى فإن القصة عادة ما تكون منظورة من زاوية واحدة، ومعروضة بلهجة واحدة مسيطرة على السرد، ومن وجهة نظر واحدة، عندئذٍ تقدم هذه الرؤية الأحادية على أنها الرؤية المعيارية الصائبة، ومن ثم فإن جانباً واحداً من جوانب الحقيقة أو من جوانب العالم المصور هو الذى يلقى عليه الضوء، وأن حدثاً واحداً فقط من الأحداث الكثيرة التى تقع فى وقت واحد هو الذى يعبر عنه، لاستحالة أن يرى الإنسان كل الجوانب أو كل الأحداث فى وقت واحد، وإذا فعل ذلك فمن العسير عليه أن يقدمها أو يعرضها فى وقت واحد، ولهذا فإن الاعتماد على الراوى المفرد يعد ترسيخاً للطابع الذاتى النسبى فى النص الأدبى، كما يعد الاعتماد على رواة كثيرين جنوحاً نحو الموضوعية .

والراوى المتعدد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كل جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التى تقع فى وقت واحد، ويختلف تعدد الراوى عن الراوى العليم بكل شىء، فى أن تعدد الراوى عبارة عن مجموعة من وجهات النظر المختلفة بل المتعارضة، التى تسلط على الأحداث، أما الراوى العليم فهى وجهة نظر واحدة خرجت عن حدودها الواقعية المنطقية فادعت معرفتها بكل شىء، وهى ما تزال تحتفظ بصوت واحد وبلهجة واحدة فى العرض .

ولقد كان الراوى المفرد مقبولاً فى القصص التقليدية البسيطة، لأنها تنقل عالماً مفهوماً يمكن إدراكه بواسطة شخص واحد، وإذا كان إدراك هذا العالم عسواً على الرؤية الأحادية فإن قراء هذه القصص كانوا بسطاء إلى درجة أنهم كانوا لا يشكون فى مقدرة الإنسان الواحد على عرض الحقيقة وإدراكها، لذلك جعلوا فى بعض قصصهم بطلاً للحكى وبطلاً آخر للفعل كما فى المقامات، فالراوى بطل الحكى مثلما أن الشخصية الرئيسة فى المقامة بطل الفعل، أما فى العصر الحديث فقد تعقدت الأمور تعقيداً شديداً وتفتحت أبواب الشك من كل جانب، فلم يعد احتمال كذب الراوى هو المنفذ الوحيد للشك فى روايته، بل أصبح انفراده بالحكى مثاراً للشك فيما يرويه، لعدم التصديق بقدرته على إدراك الحقيقة، ولم يعد صدقه أو حسن نواياه أو صحة سنده كافية للتصديق فيما يقول، فالجندى قد يكون صادقاً فيما يرويه عن المعركة التى شهدها لكنه لا يستطيع أن يرسم صورة حقيقية لها وبخاصة معارك العصر الحديث، ولم تعد عناصر الإثارة والإدهاش وتتبع الغرائب شفيعاً لهذا الراوى كى يتقبل القراء كلامه دون نقاش، لقد تغير العالم فأصبح أكثر تعقيداً وتغير القراء فأصبحوا أكثر شكاً، فكان لزاماً على الكاتب أن يكون أكثر حيلة، وأكثر ذكاءً ، فيجعل الحقيقة ذات جوانب عديدة، يدركها أناس كثيرون من مواقع مختلفة، ورؤى مختلفة، فيبدى الشىء الواحد منظوراً من كل جوانبه المحتملة .

بل إن العقل الحديث نفسه لا يقبل صيغة الراوى فى القصة، سواء أكان مفرداً أم متعدداً بوصفه مصدراً للمعرفة، بل يقبله فقط بوصفه خطاً فى لوحة فنية جمالية، فأحادية الراوى أصبحت الآن مجرد تقنية فنية تعبر عن الذاتية فى الرؤية أو تعبر عن اغترابها فى عالم اضمحل فيه قدر الإنسان وتلاشى صوته، فالروايات التى تستخدم الراوى الأحادى الرؤية اليوم إنما تستخدمه للتعبير عن اغتراب الإنسان ورومانسيته، أو شعوره بعدم معقولية العالم الذى يعيش فيه، ومن ثم يكثر استخدام هذا الراوى فى

القصص الوجودية والسيكولوجية وقصص اللامعقول، أو للتعبير عن الحياة الإنسانية عندما تضمحل تحت وطأة الاستبداد، فيتحول الإنسان الفرد فيها غولاً يلتهم كل الأصوات، ويظل الراوى وحده يصيح ويحكى عن نفسه دون أن يتيح الفرصة لأى إنسان آخر كي يقول .

أما تعدد الرواة في القصة الواحدة فيعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدة السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوى المفرد المهيمن على القص .

ومن النماذج الواضحة على تعدد الراوى فى الرواية العربية ما نجده فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم[1]، فالحكاية فى هذه الرواية واحدة، لكنها مروية بألسنة أربعة رواة، هم : مبروكة، ويوسف، وناجى، وسامية، وكل شخصية من هذه الشخصيات الأربعة تروى الحكاية بطريقتها الخاصة، فتبرز الحكاية منظورة من أربعة أركان أو جهات نظر مختلفة .

ومن نماذج التعدد في الرواية ما نجده في رواية «الحداد» ليوسف القعيد، فالحادثة التي تدور حولها القصة واحدة وهي مقتل منصور أبو الليل، لكن هذه الحادثة منظورة من عدة جوانب، يخصص الكاتب لكل جانب فصلاً خاصاً مثلما فعل فتحى غانم من قبل، ويجعل الرؤية الأولى خاصة بـ «عيشة» ابنة القتيل، والثانية بـ«حسن الأعرج» ابن القتيل غير الشرعي، والثالثة يعنى «زهران» حبيب عيشة، والرابعة يجعلها لـ «حامد» ابن القتيل. والفرق بين تعدد الراوى في«الحداد» وتعدده في«الرجل الذى فقد ظله»، أن الرواة في الرواية الثانية أصوات ورؤى، أما في الأولى فصوت الراوى واحد ولغته واحدة ولكن زاوية الرؤية فقط هي التي تغيرت، فتحولت هذه الشخصيات الأربعة إلى مجرد مرايا يقرأ الراوى الصورة أثناء انطباعها على صفحتها .

تعقيب عام :

والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها من كل هذه التقسيمات:

أولاً : أنها تقسيمات نظرية، تعمد إلى وضع حدود واضحة لكل نوع من الرواة استناداً على الاستطلاع وليس على الاستقراء، ومن ثم فإنها ليست الأنواع الوحيدة أو الممكنة، بل هي أبرز الأنواع التي أدركها نقاد القصة ومؤرخوها،

---

(١) راجع تحليل هذه الرواية في كتابنا «السرد في الرواية المعاصرة» دار الثقافة سنة ١٩٩٢.ص٢٥٥وما بعدها .

لكن مجال الإبداع والتجديد فى تقنيات الراوى مفتوح على مصراعيه أمام الكتاب .

ثانياً : أن تطابق نوع الراوى لا يؤدى بالضرورة إلى تطابق الأساليب القصصية الخاصة به، فليس اشتراك قصتين فى وجود الراوى الظاهر مثلاً دليلاً على عدم تفرد كل قصة منهما بأسلوب مستقل وفريد عن الأخرى فى صياغة هذا الراوى نفسه، لأن الاشتراك فى نمط الراوى لا يمحو الخصائص الأسلوبية الذاتية لتطبيق هذا الراوى فى كل قصة يأتى فيها، ولأن الأنواع أو الأنماط التى نتحدث عنها ليست إلا صيغاً تشبه الصيغ الصرفية فى مجال اللغة، وتشبه الصيغ والتراكيب النحوية، فصيغة (فَعَلَ) مثلاً تفيد الماضى سواء أكانت الكلمة التى تصاغ فيها مكونة من حروف (كتب) أو (جلس) أو (فهم) أوغير ذلك. الراوى الظاهر، والراوى الخفى، والراوى العليم مجرد صيغ فحسب ولى كل صيغة منها إمكانات هائلة من التنوع الذى يتيح الفرصة أمام الكتاب لاختيار أنسب الأساليب التى تأتى عليها .

ثالثاً : أن هذه التقسيمات الخاصة بالراوى لا تذهب إلى افتراض أن كل قصة تنفرد براوٍ معين، إذ إن استقراء القصص القصيرة والروايات يدحض هذا الافتراض، فالقصة الواحدة قد تحتوى على أكثر من نوع من الرواة، كما أن الراوى الواحد قد يتلون فى داخل القصة الواحدة فيبدل ثوبه من حين إلى آخر، فيبدو سافراً مرة، ويختفى مرة أخرى، ويتحدث بضمير المتكلم مرة، وبضمير الغائب مرة أخرى، وليست هناك أية ضوابط تحتم على الروائى أن يتخذ طريقة واحدة أو نمطاً واحداً، فالاكتفاء بصيغة روائية واحدة أو المزج بين صيغتين أو أكثر مكفولة لحرية الكاتب ولأسلوبه فى العرض .

رابعاً : أن هذه الأنواع التى تزيد على سبعة عشر والتى تشكل ثنائيات متعارضة، يمكن إجمالها حسب مصادرها أو منابعها فى اتجاهات متعددة، فهناك أربعة فنون تحيط بفن القص من كل جانب، وهذه الفنون هى التاريخ والدراما والأسطورة والشعر. فإذا اقتربت الرواية من التاريخ أصبح الراوى ظاهراً موثوقاً منه، يحدد مصادر معارفه، ويرويها بضمير الغائب، وقد سبق القول أن أفلاطون فى محاوراته يفصل بين أساليب التاريخ والدراما والملاحم بناء على

ظهور الراوى أو اختفائه. أما إذا اقتربت الرواية من الدراما فإن الراوى يختفى وتصبح زاوية الرؤية خارجية. وإذا اقتربت الرواية من الأسطورة أصبح الراوى غير موثوق منه، وتحولت القصة إلى صورة خيالية، وإذا اقتربت من الشعر تحول الراوى إلى الغنائية وأصبحت الرؤية داخلية، وأصبحت الرواية بضمير المتكلم .

يمكن تقسيم هذه الأنواع - إذن - إلى أربعة هى: الراوى التاريخى، التوثيقى، والراوى الدرامى، والراوى الأسطورى، والراوى الشعرى الغنائى .

وعندئذٍ يطل علينا سؤال مهم وهو : هل وجود الراوى التاريخى فى الرواية يجعلها قريبة من التاريخ، والراوى الدرامى يجعلها قريبة من الدراما والراوى الأسطورى أو الشعرى قريبة من الأسطورة أو الشعر؟؟ بصياغة أخرى هل هناك علاقة بين نوع الراوى وبين الشكل الفنى للنص القصصى؟؟ سواء أكان هذا الشكل متعلقاً بالقالب الذى صيغ فيه، أم ببنائه الفنى أم بأسلوبه؟؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تكمن فى الفصل التالى .



الفصل الخامس

الراوى والنص القصصى

الراوى أحد العناصر الرئيسة فى النص القصصى، ومن ثم فإنه ذو أثر كبير فيه، ويمكن إجمال هذا الأثر فى ثلاثة محاور أحدها : القالب القصصى، وثانيها : البناء الفنى، وثالثها الأسلوب .

أولاً : الراوى والقوالب القصصية

عندما كانت الملحمة أشهر الفنون القصصية عمد منظرو الأدب للتفريق بينها وبين التاريخ والدراما عن طريق الراوى، فذهب أفلاطون إلى أن درجة تدخل الراوى فى السرد هى التى تحدد أسلوبه، فإذا تدخل الراوى تدخلاً كاملاً فى السرد ولم يتح أية فرصة للشخصيات كى تتحدث عن نفسها نشأ السرد التاريخى البسيط، أما إذا اختفى الراوى تماماً وأصبحت الشخصيات هى المتحدثة فإن ذلك يسمى أسلوب الدراما، وأما إذا كان الأمر خليطاً أو مزيجاً من هذا وذاك نشأ أسلوب الملحمة(١).

ومنذ ذلك الحين والنقاد يلقبون كل نوع من الرواة الثلاثة بلقبه، فيقولون الراوى التاريخى، والراوى الملحمى، والراوى الدرامى، حتى بعد استقلال الأنواع الأدبية عن التاريخ، وبعد ظهور أشكال وأساليب جديدة فى الدراما، وظهور أنواع قصصية عديدة، وبعد موت الملحمة أيضاً.

وأصبح يطلق لقب هذا الراوى أو ذاك على مجموعة من السمات التى يتحلى بها الراوى سواء أكان موجوداً فى الفنون القديمة (الملحمة والتاريخ والدراما)، أم كان موجوداً فى الفنون الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فيقال: راوى الملحمة - مثلاً - عن الراوى غير المحايد الذى يغضب عند اشتداد الوطيس ويحزن عندما تضيق مسالك الحياة أمام البطل، ويغنى للبطولة، ويسخر من الرذيلة، ويتحدث نيابة عن الشخصيات حيناً، ويترك لها الفرصة لتبوح بما تريد قوله حيناً آخر .

لكن هل معنى ذلك أن الفنون الأدبية القديمة فقط هى التى أفرزت أنواعاً عديدة من

---

(١) أفلاطون : الجمهورية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ ص٢٦٠ .

الرواة تنتسب إليها، وأن الفنون الحديثة لم تتح لها تلك الفرصة؟ وماذا عن راوى الرواية وراوى القصة القصيرة ؟ وهما الفنان القصصيان اللذان يتبوأان الآن مكان الصدارة فى الفن القصصى؟ إن غياب راويين محددين لهذين الفنين فى أذهان النقاد ناشئ فى حقيقة الأمر عن كون القالب الذى يصب فيه كل منهما غير محدد المعالم. فهما فنان حديثا النشأة، ولم يتصلا بتراث نقدى ثرى كالتراث المتعلق بالدراما أو الملحمة أو التاريخ .

قالب الرواية والراوى :

ظل قالب الرواية فترة من الزمان غير محدد المعالم من الناحية الفنية، ولم يجد النقاد أمامهم ما يميزه عن غيره سوى الحجم، أو الموضوع، أو العوامل الخارجية المحيطة به، فالناقد الإنجليزى إدوارد مورجان فورستر - مثلاً - ينقل تعريفاً لأحد الكتاب الفرنسيين للرواية يقول فيه «إنها قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين[1]» ثم يحدد فورستر هذا الاتساع المذكور بخمسين ألف كلمة، أما إيان وات فيربط بين قالب الرواية وبين الشكل الفنى الذى ظهر على أيدى كل من دانيال ديفو وريتشاردسون وهنرى فيلدنج[2]. ويتميز هذا الشكل بالواقعية والبعد عن المغامرات الخيالية، وأما دائرة المعارف البريطانية فاكتفت بالقول بأن الرواية «كتابة نثرية تصور الحياة» وأتبعت ذلك بالتصريح بأن مصطلح «رواية» لم يكن محدداً[3] .

وقد كان النقاد حتى القرن التاسع عشر ينظرون إلى الرواية بعين الازدراء، ومن ثم لم ينظروا إليها باعتبارها فناً مستقلاً له قالبه الخاص كالقصيدة أو المسرحية[4]، والذى دفع النقاد إلى ذلك أن شكل الرواية نفسه شكل مفتوح وفضفاض، لقيها أسلوب الملحمة، وأسلوب الشعر الغنائى، وأسلوب الخطابة، وأساليب التاريخ، والرسائل والمقالة وغير ذلك. مما دفع ناقداً حاذقاً مثل فورستر إلى القول : «الرواية من الأراضى الزلقة فى الأدب ترويها مئات القنوات وقد يلحقها التلف أحياناً فتصبح مستنقعاً»[5].

إزاء هذه الإشكالية - أقصد عدم وجود قالب محدد للرواية - أصبح من العسير

---

(1) أ. م. فورستر «أركان القصة» ترجمة كمال عياد ص ٨ .

(2) Ian Watt: The rise of the novel Apelican Book , 1977 , p.9

(3) Encylopadia Britanica . Volum 16 .

(4) فاطمة موسى : بين أدبين ص ١٢ .

(5) أ. م. فورستر : أركان القصة ، ترجمة كمال عياد ص ٨ .

تحديد الأثر الذى يتركه الراوى فى هذا القالب، لأن الراوى نفسه جزء من القالب المنشود .

لكن الناقد الروسى ميخائيل باختين استطاع أن يتناول الشكل الروائى تناولاً جديداً ومثمراً فى المجال الذى نبحث عنه، مما جعله أول ناقد يحدد قالباً للرواية يختلف عن قوالب الفنون الأخرى، ويتحدث عن راوٍ للرواية يختلف عن سائر الرواة. فقد ذهب إلى أن هذا العيب الذى يرمى به النقاد التقليديون الرواية - وهو اتساع ساحتها لأخلاط متنوعة من الأساليب الفنية كالتاريخ والشعر والملاحم والرسائل - هو عينه ميزتها الأساسية، وخصيصتها التى تميزها عن غيرها من الفنون الأدبية، فالرواية عند باختين: ظاهرة متعددة الأساليب والألسنة والأصوات، وتحتوى على عدد من الوحدات اللسانية غير المتجانسة، ففيها الشعر والرسائل والخطب والمذكرات والتاريخ، وغير ذلك. كما أنها تحتوى على العديد من الأصوات واللهجات، كأصوات الأطباء والمحامين والمعلمين والفلاحين وغير ذلك[1]، وهذا التنوع اللغوى هو فى حقيقته تنوع أيديولوجى عند باختين، وهذا التنوع يحكمه صوت أو عدة أصوات تقوم بدور التنظيم والتنسيق وتحديد المقاصد، هذا الصوت أو الأصوات هو صوت الراوى أو أصوات الرواة، من ثم كان الخطاب الروائى خطاباً ثنائى الصوت، لأن موضوعه هو الخطابات الأخرى، ولأنه يعبر عن نوايا الشخصيات وعن نوايا الكاتب فى وقت واحد، فالراوى فى الرواية ينقل كلام الشخصيات ويلخص أحاديثهم ويصف أفكارهم وأفعالهم ويعبر عنهم، وفى الوقت نفسه يعبر عن أفكار الكاتب ومقاصده، وهذه الثنائية الصوتية هى التى تميز راوى الرواية عن غيره من الرواة .

إن ما أضافه باختين فى سبيل تحديد النوع الروائى هو أنه جعل الرواية تقوم على التعددية الصوتية الموضوعة فى إطار واحد، وأما ما أضافه بالنسبة لتحديد راوى الرواية فإنه قد وصفه بثنائية الصوت، يقول باختين : «إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية، وعلمية، ودينية. ..الخ) نظرياً فإن كل جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية،

(١) راجع مقدمة محمد برادة لترجمة كتاب الخطاب الروائى ص ٧ .

وليس من السهل العثور على جنس نحوى واحد لم يسبق له فى يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية»(1) .

على أن تحديد باختين لمفهوم الرواية وربط قالبها بفكرة التعدد الصوتى لا يتعارض مع التحديدات السابقة لدى فورستر أو إيان وات، فالرواية نوع أدبى نثرى يتميز بالواقعية وبالطول وبتصوير المجتمع، بالإضافة إلى كونه قائماً من الناحية الأسلوبية على تعدد الأصوات واللهجات والأشكال، كما أن تحديد باختين للراوى بتعددية الصوت لا يتعارض مع الملامح التى يضفيها عليه كل من فورستر وإيان وات، فراوى الرواية ثنائى الصوت من ناحية وذو نفس طويل يميل إلى الإسهاب والتفاصيل، وينفر من التركيز تمشياً مع طول الرواية وإسهابها من ناحية أخرى، كما أن راوى الرواية ذو رؤية واقعية، والحقيقة أن تحديد باختين للقالب الروائى وللراوى تحديد فنى أسلوبى يقوم على العلاقة التى تربط بين عناصر أساسية فى النص، وليس على جوانب خارجية أو تحكمية كما هو الشأن فى التحديدات الأخرى .

لكن ما معنى هذه الثنائية الصوتية التى يتحدث عنها باختين ؟ وهل هذه السمة تخص راوى الرواية وحده؟ أم هى صفة عامة للفنون السردية جملة ؟

إن باختين يرى : «أن الموضوع الرئيسى الذى يخصص جنس الرواية ويخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذى يتكلم وكلامه»(2)، فإذا كان موضوع الدراما الأساسى هو الإنسان الذى يفعل فإن موضوع الرواية هو الإنسان الذى يتكلم، وكل إنسان يتكلم فى الرواية يعبر عن لهجة وأيديولوجية خاصة، من ثم كانت الرواية خليطاً من اللهجات والأيديولوجيات، والراوى ليس إلا أحد المتكلمين فى النص، وله صوته المعبر عن طبقته، لكن الدور الذى يلعبه الراوى يختلف عن الأدوار التى تلعبها سائر الشخصيات، لأن صوت الراوى يقوم بتشخيص الأصوات الأخرى، أو يقوم بنقل كلام الشخصيات الأخرى، أو تقويمه، أو عرضه، ومن ثم فإن صوت الراوى يحمل سمات لهجته هو، ويحمل سمات اللهجات الأخرى فى وقت واحد، يحمل أيديولوجيته وأيديولوجية الشخصيات الأخرى، وهذا ما يطلق عليه باختين التهجين الأسلوبى أو الأسلبة، وهى ميزة لا توجد فى الدراما، لأن أحاديث الشخصيات فى المسرحية تؤدى

---

(1) باختين : الخطاب الروائى . ص 88 .

(2) باختين : الخطاب الروائى ص 101 .

مباشرة باعتبارها أفعالاً صادرة من الشخصيات، والشخصيات أنفسها بأفعالها وأقوالها لا تعبر عن لمحاتها وأصواتها كشخصيات الرواية، بل تعبر عن المؤلف بطريقة مباشرة، ومن ثم فإنها شبيهة بشخصيات الصورة الشعرية، يقول باختين : «الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الأصوات، بإمكان الدراما أن تكون متعددة المناهج، لكنها لا تستطيع أن تكون متعددة العوالم، إنها تسمح فقط بنظام واحد للإدراك لا بعدد من النظم»[1]. وكما كانت التعددية الصوتية هي الميزة التى فصلت بين مفهوم الدراما والرواية فإن هذه الميزة أيضاً هي التى ترسم الحدود الفاصلة بين الرواية والشعر، فالشاعر - كما يقول باختين - «محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، وبملفوظ واحد منغلق على منولوجه، وعلى الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة»[2]، ثم يقول : «لتحقيق ذلك يخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين»[3]. وهكذا نرى باختين يفرق بين الخطابين الروائي والشعري بأن الأول توليفي ثنائي الصوت لا يستأصل نوايا الآخرين من اللغة التى يستخدمها، بينما يستأصل الثاني هذه النوايا، فيصير صوت الشاعر أحادى الصوت، بينما صوت الراوى يظل ثنائياً، بعد ذلك نرى أن الراوى في الرواية لا يختلط أو يشتبه براوى الدراما أو بصوت الشاعر في الشعر، حتى لو كان الشعر نفسه موضوعياً تصويرياً يحتوى على شخصيات .

أما عن الفرق بين راوى الرواية وراوى القصة القصيرة فيتوقف على تحديد الفارق بين قالبيهما .

قالب القصة القصيرة والراوى :

وإذا كان النقاد قد وجدوا صعوبة فى تحديد قالب دقيق للرواية بمفهومها الحديث فإنهم قد وجدوا الصعوبة نفسها فى تحديد مفهوم لقالب للقصة القصيرة، فهذا «ف. شلوفسكى» الناقد الشكلى الروسى يقول : «يجب أن أعترف فى بداية هذا الفصل وقبل كل شيء أننى لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة»[4] .

---

(١) باختين : شعرية دوستويفسكى ص ٥٠ .
(٢) باختين : الخطاب الروائى ص ٦٥ ، ٦٦ .
(٣) المرجع السابق ص ٦٦ .
(٤) ف. شلوفسكى : بناء القصة القصيرة والرواية فى نظرية المنهج الشكلى ص ١٢٢ .

وهذا ناقد عربي يصرح بأن النقاد لم يدركوا الحد الفاصل بين مصطلحي الرواية والقصة القصيرة حتى الآن، يقول الدكتور الطاهر مكي: «لم يتحدد بعد بدقة لا في أذهان القراء ولا حتى النقاد الفصل بين المصطلحين»[1]، ويعتمد الباحثون الذين يتصدون لتحديد مفهوم محدد للقصة القصيرة عادة على عبارة كتبها القصاص الأمريكي «إدجار آلان بو» في معرض تحليله لأعمال هوثرن القصصية، وذكر فيها أن القصة القصيرة«قطعة قصيرة من السرد النثري تستغرق قراءتها ما بين نصف ساعة إلى الساعة أو الساعتين على أكثر تقدير، وتسعى في مجمل عناصرها وتفاصيلها إلى إحداث أثر موحد في نفس القارئ، وذلك عن طريق الاقتصاد في انتقاء المادة والأحداث وانتظامها في تشكيل فني دقيق صارم»[2]، ونلاحظ أن هذا التعريف الذي ينسب لإدجار آلان بو يجعل القصة القصيرة محدودة بأربعة حدود هي: القصر، والتركيز، وإحكام البناء، ووحدة الانطباع، وعندما تذكر كلمة القصر في مجال تحديد القصة القصيرة فإنما يراد موازنتها بالرواية، وقد سبق أن قلنا أن فورستر يجعل الحد الفاصل بينهما ٥٠,٠٠٠ خمسين ألف كلمة، ما زاد عليها فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصيرة، وهذا إدجار آلان بو يحددها بزمان القراءة فما زاد عن نصف الساعة أو الساعة فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصيرة، أما هنري جيمس فيرى أن حجم القصة القصيرة يتراوح بين ستة آلاف وثمانية آلاف كلمة [3]، لكن تحديد القوالب الأدبية بهذه الطريقة غير مفيد لأن الفن الأدبي - كما يقول إيان ريد - لا يحسب حسابياً[4]، ولأن بعض الكتاب قد كتبوا قصصاً قصيرة وروايات في حجم واحد، فقد كتب سارجيسون - كما يقول ايان ريد - قصة قصيرة في ٣٢,٠٠٠ كلمة، وكتب رواية في الحجم نفسه[5]» ليست العبرة إذن بحجم النص القصصي، بل بشيء آخر يصنع قالب القصة القصيرة ويفرق بينه وبين قالب الرواية، ولن يكون هذا الشيء بعيداً عن الراوي، إنه زاوية الرؤية التي هي جزء من تكوين الراوي، وقد غفل النقاد عنها فلم يتنبهوا إلى دورها في تحديد قالبي القصة القصيرة والرواية، بل تنبهوا إلى

---

(١) د. الطاهر مكي « القصة القصيرة دراسات ومختارات» ص ٨٢ .

(٢) تهاد صليحة : مقدمة « نوبة حراسة وقصص أخرى» مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٩٠ ص ٧ .

(٣) ايان ريد : القصة القصيرة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ ص ٢٥ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٥ .

(٥) المرجع السابق ص ٢٦ .

شيء ملتبس بها وناشئ عنها، وهو الموضوع، فقالوا إن موضوع الرواية أطول من موضوع القصة القصيرة، - بصرف النظر عن الطول الذي يستغرقه النص المكتوب في كل منهما - وقالوا إن القصة القصيرة «تقدم شريحة من تجارب الحياة في حين أن الرواية تبنى حول أزمة»[1]، وقالوا إن القصة القصيرة «تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف»[2]، بينما تحتوى الرواية على سلسلة كبيرة من الأحداث والأشخاص، وأن الرواية «تصور النهر من المنبع إلى المصب أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر»[3] .

ومثل النقاد في ذلك كمثل راكب القطار الذي يتوهم أن الأشجار على جانبي الطريق هي التي تجرى إلى الخلف، فكبر الموضوع أو صغره إنما ينشأان حقيقة من اتساع المنظور أو ضيقه، أو من اقتراب زاوية الرؤية أو ابتعادها، أي من طبيعة الراوي نفسه، فكلما اقتربت العين الراصدة من المساحة المصورة قلت المساحة المصورة وتضخمت الجزئيات، وكلما ابتعدت عنها زادت المساحة وتضاءلت الجزئيات .

ولقد أشار «فرانك أكونور» في بحثه القيم عن القصة القصيرة إلى ذلك فقال : «إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساساً ليس فرقاً في الطول، إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقي»[4]، ويعزو علوص فن القصة القصيرة وتطبيق الفن الروائي إلى نوع الإنسان المتحدث فيهما، أي إلى الصوت الذي تحويه هذه وتلك «فالإنسان في الرواية - كما يقول - مصور على أنه حيوان اجتماعي يعيش في جماعة، بينما يصور الإنسان في القصة القصيرة على أنه صوت رومانتيكي مجروح معزول ينكفئ على ذاته»[5]، ولذلك فإنه أطلق عبارة «الصوت المنفرد» في عنوان كتابه دليلاً على أحادية صوت القصة القصيرة وانفراده .

وإذا عدنا إلى حديث باختين الذي تحدث فيه عن طبيعة الرواية ذات الطابع التوليفي، وطبيعة راويها ذي الصوت الثنائي المزدوج، فإننا يمكن أن نتبعه بقول (ايخنباوم) الناقد الشكلي الروسي في معرض تفريقه بين الرواية والقصة

(١) ينسب إيان ريد هذا التعريف لـ «روث كليشان» إيان ريد : القصة القصيرة ص٢١ .
(٢) ماري لويز بارت : القصة القصيرة بين الطول والقصر، فصول جـ٢ العدد الرابع سنة ١٩٨٢ ص٤٨ .
(٣) رشاد رشدي : فن القصة مكتبة الأنجلو المصرية د. ت ص ٩١٤ .
(٤) فرانك أكونور : الصوت المنفرد ص ٢٢ .
(٥) المرجع السابق ص ١٦ .
(٦) ايخنباوم : حول نظرية النثر في نصوص الشكلانيين الروس ص ١١٢ .

القصيرة: «الرواية هي شكل تلفيقي أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي وبدائي»[٦].

نخلص من ذلك إلى أن الفارق بين القصة القصيرة والرواية ليس فارقاً في الطول - أي طول النص - بل هو فارق في طبيعة الفن نفسه وفي الراوي، فالفن الروائي هو فن تلفيقي يجمع بين أساليب وقوالب متعددة، وآراء متناقضة، بينما القصة القصيرة فن أحادي يعتمد على صوت واحد قريب من العالم المصور، ومن ثم فإن القصة القصيرة فن قريب من الشعر - حسب تحديد باختين للشعر، وبتحلى راويها بما يتحلى به الصوت الشعري الغنائي من تركيز وقصد للهدف، وإحكام للبناء، ولذلك فإن ايخنباوم يقول: «إن القصة القصيرة تقترب كثيراً من النمط المثالي الذي هو القصيدة فهي تقوم بنفس دور هذه الأخيرة، لكن في مجالها الخاص بمجال النثر»[١]، راوي الرواية - إذن - يتميز بثنائية الصوت، وراوي القصة القصيرة يتميز بأحادية الصوت، ووجود هذا الراوي أو ذاك هو الذي يكشف عن قالب النص، لكن وجود الأول يرتبط بما لم متسع الأرجاء متضارب المشارب والرؤى، ووجود الثاني يرتبط بشريحة من عالم محدود ومنظور إليه عن قرب، العالم الأول هو الذي فرض هذه الرؤية أما الرؤية في العالم الثاني فهي التي صنعت العالم، ومن ثم فإن عالم القصة القصيرة عبارة عن صورة مركزة موحية مثل الصورة الشعرية في القصيدة الغنائية، وصوت الراوي فيها كصوت الشاعر، بخلاف العالم الروائي الذي هو حياة ممتدة متضاربة اللهجات والأفكار .

ثانيا : الراوي والبناء الفني

ومثلما كان الراوي الثنائي الصوت مرتبطاً بقالب الرواية ذي الطابع التلفيقي، وكان الراوي الأحادي الصوت مرتبطاً بقالب القصة القصيرة ذي الطابع الأحادي الفردي فإن كل نوع من أنواع الرواة الذين سبق ذكرهم في الفصل السابق يرتبط ببناء فني خاص، لكن هذه الأبنية الناشئة من تنوع الرواة لم تصل بعد إلى درجة القوالب الأدبية، فهي مجرد تكوينات جنينية لقوالب ما تزال في طور التخلق، وما تزال مجرد تنويعات بنائية وقوالب وعبارات أسلوبية لأي كاتب أن يستخدمها مستقلة أو ممتزجة في نص واحد أو في نصوص مختلفة .

وتأثير نوع الراوي في بناء النص القصصي ذو اتجاهين: **الأول** : تأثيره في التركيب السردي للعالم الذي تعرضه القصة أو الرواية. **والثاني** : تأثيره في الأسلوب اللغوي

---

(١) المرجع السابق ص١١٦ .

المستخدم فى العرض، وهما معاً يشكلان البناء الفنى للنص، ويقصد بالتركيب السردى طريقة العرض التى يقدم بها الكاتب قصته أو روايته، وكيفية تركيب الأحداث والشخصيات، وماذا يحذف منها وماذا يبقى، وماذا يقدم، وماذا يؤخر، والمنطق الذى يستخدمه فى الدلالة، إلى غير ذلك .

أما الأسلوب اللغوى فالمقصود منه رصد الخصائص الأسلوبية التى تصاحب وجود كل نوع من أنواع الرواة، فتوجد بوجودها وتختفى باختفائها، حتى أصبحت سمة من سمات هذا النوع من الراوى أو ذاك، وعلامة على وجوده، وليس معنى ذلك أن كل قصة لابد أن تستقل بنوع واحد من الرواة حتى تستقل بطريقة خاصة فى البناء والأسلوب، فالقصة الواحدة قد تحتوى على أكثر من نوع، لكننا نذهب إلى أن كل نوع من الرواة له طريقة خاصة فى العرض، وله أسلوب يلائمه، سواء أوجد هذا الراوى منفرداً أم كان ممتزجاً بأنواع أخرى، وفى حالة امتزاجه فإن خصائصه البنائية والأسلوبية تختلط بالخصائص الأخرى، لكنها تكون أكثر وضوحاً إذا استقلت، أو كان لها الغلبة فى النص، وفيما يلى نماذج تبين ارتباط نوع الراوى بنوع البناء الفنى فى النصوص القصصية .

١ – البناء المؤطر المتدرج وعلاقته بالراوى الظاهر الذى يحدد مصادر معارفه :

يقصد بالبناء المؤطر احتواء القصة على مستويين من القص : مستوى السرد الذى يقبع فيه الراوى، ثم مستوى الأحداث، ويكون المستوى الأول بمثابة المدخل أو التعليق أو الإطار بالنسبة للمستوى الثانى .

ولنماذج هذا النوع من البناء كثيرة جداً فى القصص العربية، سواء أكانت قصصاً قصيرة أم روايات طويلة، وتتنوع الأساليب المستخدمة مع هذا البناء تنوعاً كبيراً، فمرة يأتى السرد معه بأسلوب التقارير السردية، ومرة بالأسلوب المباشر، ومرة ثالثة بالأسلوب غير المباشر، تبعاً لاقتراب الراوى من الأحداث، ومرة يكون الخطاب بضمير الغائب، ومرة بضمير المتكلم، فمن نماذج البناء المؤطر الذى يستخدم معه التقرير السردى وضمير الغائب الفقرة التالية المختارة من رواية«عرس الزين» للطيب صالح والتى يقول فيها :

«يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ، هذا هو المعروف ولكن يروى أن الزين والمهدة على أمه والنساء اللاتى حضرن ولادتها، أول ما مس الأرض انفجر ضاحكاً، وظل هكذا طول حياته، كبر وليس فى فمه غير سنين، واحدة فى فكه

الأعلى وواحدة في فكه الأسفل، وأمه تقول أن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ،ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريبات لها، فمرا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة، وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرجف كمن به حمى، ثم صرخ، وبعدها لزم الفراش أياماً، ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت إلا واحدة في فكه الأعلى وأخرى في فكه الأسفل»[1] .

يقف الراوى في هذه الفقرة خارج المجال الزمانى والمكانى والفكرى للشخصيات، ويقف القارئ تبعاً لذلك بجانب الراوى، فالشخصيات لها عالمها والراوى له عالمه أيضاً، وكل فعل من أفعال النص له فاعلان الأول الشخصية القائمة بحدوثه والثانى الراوى الذى يقوله أو يخبر عنه، وقد تميز النص بميزة أخرى إذ لا ينقل الراوى ما يراه هو مباشرة بل ينقل كلام آخرين لهم رؤيتهم الخاصة للأحداث - وذلك إلى جانب رؤيته الخاصة بالطبع - ومن ثم يصبح لبعض الأحداث المروية راويان، هما : أم الزين وسائر النسوة المحيطات بها، ثم الراوى نفسه الذى ينقل رواياتهن ويقومها، ويكشف كلامه عنها أنه لا يثق فى كلامهن، أو كلامها، وبذلك فإن بناء السرد يقوم على ثلاث مراحل، أو ثلاثة درجات، الأولى درجة الراوى الأول، والثانية درجة الرواة المشاركين غير الموثوق منهم، ثم تأتى المرحلة الثالثة لتكشف عن الشخصيات الفاعلة نفسها، وبذلك فإن كل حدث من أحداث الرواية يكون له فاعل أصلى وغالباً ما يكون الزين نفسه، وله فاعل آخر يصوغ هذا الحدث صياغة كلامية بطريقة صادقة أو مشكوكاً فيها، وغالبا ما يكون فاعل ذلك هو أم الزين، ثم يأتى فاعله الثالث والأخير وهو الراوى، وكل ما يفعله الراوى، هو أن ينقل كلام أم الزين ثم يقومه برؤيته المعيارية السوية .

والأساليب التى يستخدمها الطيب صالح فى هذه الفقرة تتراوح بين التقرير السردى للأفعال وللأحاديث، والأسلوب غير المباشر، وأخيراً الأسلوب المباشر، وهذه الأساليب الثلاثة توافق الراوى الظاهر وتلائمه .

على أن البناء المؤطر المتدرج قد يأتى بطريقة أخرى مع الراوى الظاهر الذى يحدد مصادر معارفه، وهذه الطريقة الثانية لا تعتمد على إظهار عدم الثقة فى الراوى الوسيط كما فعلت الطريقة الأولى فى عرس الزين، ومن ثم فإنها لا تعتمد مثلها على

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين ط دار العودة . بيروت سنة ١٩٨٨ ص ١١ .

المفارقة فى سرد الأحداث، بل تقوم على تقنية أخرى وهى التمثيل، فالراوى الأول والراوى الوسيط فى هذه الطريقة الجديدة يلبسان قميص راوى الحديث الشريف الثقة الضابط، فيتشبهان به فى طريقة روايته، وفى عنعنة سنده. وخير نموذج لذلك المقامات والقصص التى نسجت على منوالها، فالمويلحى فى حديث عيسى بن هشام يقول: «حدثنا عيسى بن هشام قال : رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام»[1]...إلخ فالراوى هنا ينقل الخبر المروى عن راوٍ آخر ثقة، ومن ثم فإن الرواية تمر بثلاث مراحل وتتخذ ثلاثة أطر، وتعتمد على تقليد الرواية التاريخية التى تتحرى الصدق، وقد يأتى تدرج البناء مع هذا النوع من الراوى بطريقة ساخرة، إذ قد يكون تقمص الراوى لشخصية المحدث لا على سبيل التقليد المباشر، بل على سَبيل تقليد التقليد، فقد أصبحت الطريقة التى يتشبه فيها رواة الأعمال الأدبية الخياليون بالرواة التاريخيين تراثاً أدبياً يتمثل فى المقامات والسير الشعبية وحكايات العشاق، ثم جاءت القصص الحديثة بطريقة جديدة تستخدم فيها هذه التقنية القديمة استخداماً جديداً وتوظفها وظيفة جديدة، مثال ذلك قصة حكاية «معروف الخفير والراعى الفقير» التى كتبها الدكتور طه وادى، أثر إصدار إحدى المحاكم فى القاهرة حكماً بمصادرة ألف ليلة وليلة، وجعلها على نمط ألف ليلة من حيث بناؤها، ومن حيث نمط راويها، غير أن الراوى فيها له وظيفة أخرى غير وظيفة شهرزاد، فالراوى فيها مجرد دليل عمالى يعمق السخرية من حكم المحكمة ومن العصر الذى شهد هذا الحكم، يقول : «قال الراوى.... وحيث أنى - يا سادة يا كرام - واحد من الذين أدركتهم حرفة الأدب، وهواية قرض الكتب، وقد وجدت بعد التحرى والتنقيب، والبحث والتجريب، فى إحدى خزائن «الكتب خانة» السلطانية فى حى باب الخلق بعض صحف مخطوطة، بخيط من الحرير مربوطة، فأخذت على الفور - أحاول فك أسرارها، وتحقيق رسمها، إلى أن وفقنى الله سبحانه إلى ذلك .

لكنى - بعد التحقيق والمطالعة - اكتشفت أن هذه الفصلة، تعد تكملة لكتاب «ألف ليلة وليلة» فوجدت أنه من باب الأمانة وإيثار السلامة يلزم التنويه ورد الفضل إلى ذويه، راجياً أن يلحقها أصحاب الأمر والنهى والجزم والنفى إلى الكتاب سالف الذكر، حتى يجرى عليها ما يجرى عليه وسبحان من له الأمر وإليه[2].

---

(١) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام ط د الشعب ص ٣ .

(٢) طه وادى : حكاية الليل والطريق ، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ ص ٤٦ ، ص ٤٧ .

٢ - البناء المؤطر غير المتدرج وعلاقته بالراوى الظاهر الذى لا يحدد مصادر معارفه

القصة التى تبنى بناء مؤطراً غير متدرج تحتوى على مستويين فقط، بل على موقعين: موقع الراوى، وموقع الشخصيات، والموقع الأول إطار للموقع الثانى، ومدخل يمكن القارئ من الولوج إليه، ويساعده فى الحكم عليه، والموقع الأول هو الميزان الذى تقاس به قيمة الموقع الثانى، ومدى انحرافه أو سوائه، وهذا البناء الفنى أكثر الأبنية شيوعاً، وأوسعها انتشاراً، لأنه نوع بسيط لا عمق فيه ولا تعقيد، إذ يبدو وجه الراوى أمام القارئ ثم يقوم هذا الراوى بحكاية القصة وتوصيل جزئياتها إلى القارئ.

والذى يصنع هذا النوع من البناء إنما هو الراوى الظاهر، فهو مرتبط به، ومقترن بوجوده ومتنوع حسب تنوعه.

فمن الراوى الظاهر ذلك الراوى الذى لا يشير من قريب أو من بعيد إلى المصدر الذى استقى منه معرفته بما يرويه، فهو يقص، لكنه لا يوثق ما يحكيه، وهو يستخدم تقنيات القص ولا يستخدم تقنيات التوثيق، وهذا هو الفرق بينه وبين الراوى الظاهر الذى يحرص على تحديد مصادر معارفه، فالراوى الأول يستخدم تقنية واحدة هى القص أو الحكى، أما الثانى فيستخدم تقنيتين هما، القص والتوثيق.

ونحن هنا نتحدث عن الراوى الأول، ذلك الراوى الذى يجعل بناء القصة مؤطراً فحسب، وهو رغم بساطته يتنوع تنوعاً كبيراً، ويستخدم بطرق متعددة تبعاً للأساليب التى يبرع فيها القاص.

ومن نماذج هذا النوع، ذلك النمط التقليدى الذى يسير عليه أكثر الكتاب، وهو النوع القائم على سرد الأحداث بأسلوب التاريخ أو التقرير الصحفى، مثال ذلك قول يوسف القعيد فى قصة: (فى الأسبوع سبعة أيام): «خرج الخفير من حجرة التليفون، حرك يديه أمام وجهه، دافعاً بهما الهواء، مجففاً به حبات عرق نبتت فوق جبهته رغم برودة الجو، اتجه إلى دوار العمدة فى الناحية الأخرى من الواحة الواسعة. أكلت خطواته أهمية وخطورة ما تحمله السماء، لونها بنفسجى وسحب الخريف اللبنية اللون مشرشرة الحواشى والحدود. داخل دوار العمدة عند مروره على الزريبة صافح وجهه هواء بارد مشبع برائحة البهائم والتبن»[1]. فى هذا النص نجد عالمين:

(١) يوسف القعيد: «فى الأسبوع سبعة أيام». ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ ص ٦.

عالم الراوى وعالم آخر يقبع فيه الخفير وحجرة التليفون ودوار العمدة، وهواء القرية المشبع بالروائح المختلفة، وهنا العالم الثانى مرئى بواسطة الراوى الذى يقع فى العالم الأول، ولا يصرح الراوى بالطريقة التى حصل بها على المعلومات التى يرويها، لكنه عن طريق هذه الرؤية الثابتة يقوم هذا العالم ويصفه ويحدد موقفه منه .

هناك طريقة أخرى لهذا النوع من البناء، وهى تلك الطريقة التى لا يصرح فيها الراوى بمصادر معرفته، لكن أسلوبه ينم عن مصدرها، وذلك مثل القصص التى يرويها أبطالها بعد انتهاء الأحداث، فرواية الأيام لطه حسين مثلاً يرويها صاحبها ويتخذ لنفسه موقعاً خارج موقع الأحداث، مما يجعلها ذات بناء موطر يحتوى على دهليز يقف فيه الراوى طه حسين الأديب، ومحتوى يقف فيه طه حسين الصبى، وبالمثل فان أكثر قصص الرحلات والمذكرات الشخصية والاعترافات تقوم على هذا البناء، وترتبط بهذا الراوى .

٣- البناء الدرامى وعلاقته بالراوى غير الظاهر :

عندما يستتر الراوى ترتفع أصوات الشخصيات، وتتدفق أفعالها بصفتها أفعالاً منظورة لا محكية، وينصب الاهتمام على الصراع وليس على كيفية حكى الأفعال، فالمشاهدة تغنى عن الحكى وعن التوثيق معاً، لكن الفن القصصى لا يمكنه أن يعرض الأحداث كما تعرضها المسرحيات، ومن ثم لا يمكنه الاستغناء عن الراوى تماماً، بل يجعله مستتراً حيناً وظاهراً حيناً آخر، لكن استتاره فى أكثر المواضع يكسب القصة أو الرواية مسحة مسرحية درامية، تمكن الكاتب من الإبطاء بالأحداث، ومن حصرها فى مواضع محدودة، ومن الكشف الدقيق عن جوانب المكان الذى تقع فيه، ومن تركيز الحادثة، وتمثيلها عن طريق استخدام الأسلوب المسرحى فى الدلالة، حيث تطغى فيها الأفعال والحوادث، أى أن الأحداث تتحول إلى مشاهد داخلية أو خارجية، والأساليب الغالبة على مثل هذه القصص هى الأسلوب الحر المباشر، ثم الأسلوب المباشر،ثم الأسلوب الحر غير المباشر، أى على غلبة الحوار، والحوار فعل، مثال ذلك هذا المقطع من قصة (الزيارة) لزهير الشايب والذى يقول فيه :

- اسمك؟

- مجاهد عبد السميع راضى ياسعادة البيه ؟

- طلباتك يا مجاهد ؟

- الستر يا فندم نعمة وغطاء.

- عندك أولاد؟
- خمسة يا سعادة البيه. كلهم إن شاء الله خفر في خدمة الحكومة.
- خمسة! ما شاء الله..
- لكن...
- هه؟
- قل يامجاهد. قل يا بطل
- محمود أصغرهم مريض يا سعادة البيه.
- مريض يعالج في الحال.
- يا سعادة المحافظ هذا الخفير قبض على عشرين حادث سرقة في أقل من شهر.
- صحيح كلام الضابط يا مجاهد ؟
- تكلم يا مجاهد ولا تخجل هذه فرصتك.
- ...وأمسك حادثة قتل في غير دركه، ومن قبل أن تقع.
- لا يوجد في الدنيا كلها خفير بهذا الشكل، يزاد مرتبه جنيهاً كاملاً[1].

هذا النص ليس إلا جزءاً من قصة قصيرة وهو يمثل مشهداً دراميا حوارياً ثابتاً تأتي فيه الكلمات لتحل محل الأفعال، بل لتكون هي نفسها أفعالاً معروضة، أما ما يحيط بأمثال هذه المشاهد فقد يكون تقارير وصفية ظاهرية تشبه التوجيهات التي يكتبها كاتب المسرحية في ثنايا المقاطع الحوارية، كأن يقول مثلاً: وقال (في حدة وغضب) أو وقال (في هدوء) لكن النص السابق ينغمس في فقرات باطنية تكشف عن مونولوج خارجي يصدر عن الراوي نفسه، وليس عن الشخصية التي يدور الكلام حولها، وإن كان يصور الأفكار والتأملات التي تغلي في عقل مجاهد، الشخصية الرئيسة في القصة يقول: «كم ستكون المكافأة يا ترى؟ عشرة جنيهات خمسة عشر؟ ربما عشرين، المدير والضابط يحيطان به، انتباه يا مجاهد وصورة تلتقط، امرأته تزغرد من الفرحة ليس هكذا يا امرأة لا يصح هذا أمام المحافظ..»[2].

ومن مميزات هذا البناء الدرامي أنه يمكن من رؤية الأشياء من عدة زوايا وليس من زاوية الراوي فحسب، فكل الشخصيات لها الحق في الرؤية وفي التقويم، كما أن كل

---

(١) مجلة القصة العدد ٢٩ يوليو سنة ١٩٨١ ص ٢٤ .

(٢) المرجع السابق .

حادثة وكل شئ قد يصبح له لدى كل شخصية مظهران، أحدهما خارجي، والآخر داخلي، فتبدو لنا الأشياء وهي مرئية من خلال أعين الشخصيات ومن خلال أنفسها أيضاً .

٤- البناء المفكك وعلاقته بالراوى العليم المقحم

عندما يتدخل الراوى في نسيج الأحداث، ليعرض فكرة من أفكاره، أو ليدعو إلى مذهب معين أوليفند مذهباً، فإن عمله ذلك يفكك بناء العمل الأدبي من الناحية الفنية، فالبناء الفنى لا يتحقق له الإحكام فى ظل هذا الراوى المسيطر الفضولى، بل فى ظل الراوى المحايد، أو الراوى غير العليم، أوالراوى المستتر، لأن أمثال هؤلاء الرواة يتيحون الحرية أمام عناصر القصة كى تنمو دون قيود، حتى تكتمل الحبكة، دون أن يكون بين طياتها أية عناصر دخيلة، أو محشوة لأهداف أخرى غير الحبكة، وكل جزئية تعمل على صياغة هذه الغاية الفنية، وتشارك فى صنعها، حتى تصبح القصة مثل الهرم الذى يشارك كل حجر من أحجاره فى توازنه وفى انتصابه على هذه الهيئة التى لا فضول فيها .

على أن الكتاب أحياناً يعتمدون على هذا الراوى المقحم، ويضحون بالبناء المحكم فى الروايات السياسية، والروايات الدينية والأخلاقية أو الاصلاحية عامة، لأن الغاية التى ينشدونها فى هذه الروايات تبرر عندهم كل وسيلة، فهم لا يعمدون إلى إنشاء روايات جميلة فنية، بل يعمدون إلى الدعوة إلى مذهبهم، ومن ثم نرى الراوى يمزق إهاب البناء، فيتحدث عن السياسة، أوعن الأخلاق، أوعن أى شئ آخر، ونراه يستطرد فى سرد الأحداث، فيذكر أحداثاً ربما لا يكون بينها وبين الأحداث الروائية أية علاقة بنائية، لأن الوحدة التى يعتمد عليها النص حينئذ وحدة غرضية تصب كلها فى هدف غير فنى، وهو الهدف السياسى أو الأخلاقى الذى أراده الكاتب، لذلك فإننا نجد فى صلب هذه الروايات خطباً وأحاديث مطولة ومواعظ ونصائح وحكماً ومعلومات جغرافية وتاريخية لا يتطلبها بناء النص من الناحية الفنية، وذلك مثل الخطب والرسائل التى تتحدث عن حقوق المرأة فى رواية (حواء بلا آدم) لمحمود طاهر لاشين، ومثل الصفحات الكثيرة التى تتحدث عن جمال الريف فى رواية زينب) لمحمد حسين هيكل، وكما أن الراوى المقحم يسمح لنفسه بتمزيق البناء الفنى للقصة فإنه يسمح للشخصيات بذلك أيضاً، بل يجبر الشخصيات على فعل ذلك، ويحملها فوق ما تطيق، ويقول على لسانها ما لا ينبغى لمثلها أن يقوله، فيجعل الفلاحة

حكيمة، والخادمة فيلسوفة، والأمي سياسياً، كما هو الشأن في أكثر الروايات ذات الطابع الاشتراكي.

ولا يكتفي الراوي المنقح بهذا فحسب، بل يتدخل في البناء السردي نفسه ويحوله إلى بناء وعظي، والبناء الوعظي كما هو معروف في القصص الوعظية يعتمد على صياغة العبرة، أي على الهيكل الذي يقوم في أكثر الأحيان على الفجيعة التي تحل بالشخصية التي يتعاطف معها، أو على الغبطة التي تتابنا من اندحار الشخصية الشريرة أو القضاء عليها، ومن ثم يتحول الصراع في القصة الوعظية إلى نزاع بين أنصار منهجين: أحدهما خير والآخر شرير، وكلا المنهجين يشتمل على نماذج جامدة غير مرنة لا تغير ما تؤمن به، ولا تقبل الحوار أوالنقد لأنه صراع بين المؤمنين بالمبادئ التي يعتنقها الراوي وبين الكافرين بها، واللغة المستخدمة في الروايات التي يوجد فيها هذا الراوي لغة تقويمية ذات قيمة، تكثر فيها الأوصاف والألقاب والمبالغات والقوالب اللغوية الجاهزة .

٥- *البناء المحكم والراوي المحايد*

هذا الراوي عكس الراوي السابق، لأنه يقف من الأحداث موقفاً محايداً أو يختفي عن الأحداث، أو يظهر نفسه وكأنه أقل معرفة من الشخصيات نفسها، وهذا النوع غالباً ما يصاحبه البناء المحكم، لأن الأحداث تترك حرة كي تنمو نمواً طبيعياً وواقعياً دون تدخل من الراوي، ودون أي تأثير على مجرياتها، إلا إذا كانت القصة نفسها ذات أسلوب تعبيري أو رمزي أو من قصص الخيال العلمي، المهم أن الراوي المحايد يلائمه البناء المحكم أكثر مما يلائم غيره، وقد تمثل ذلك في روايات نجيب محفوظ، وفي الروايات ذات الطابع الدرامي.

وميزة البناء المحكم أنه يجعل النص حمّال أوجه، يترك الحرية الكاملة للقارئ كي ينظر إلى الوجه الذي يلائمه في النص، ويفسر النص التفسير الذي يراه، دون قيد أو مصادرة، فيبدو النص المحكم دائري الأوجه بل غير محدود الدلالة، لكن البناء الفني المفكك صيغة تسلطية يتقيد القارئ فيها بقيود الراوي الذي يحاول أن يحاصره ويفرض عليه وجهة نظره بطريقة مباشرة، وليس معنى ذلك أن البناء المحكم يخلو من الرسالة التي يضمنها المؤلف مقاصده، لكن البناء المحكم وحده كفيل بتحويل الصورة التي صنعها المؤلف لهذا القصد إلى لوحة ذات وجوه بعدد وجوه الحقيقة .

وتختلف أساليب الكتاب اختلافاً بيناً فى صياغة هذا البناء المحكم، فبعض الكتاب ينزع من قلب الراوى حبه وبغضه، ويسلبه تعصبه أو تحيزه، فيحمله فاتر اللغة والفكر، يجعله كما يقول نجيب محفوظ عن كمال صورة نجيب محفوظ فى الثلاثية : «لا هو بارد ولا هو حار»[1] . وهذا الراوى ينقل الأحداث ويصف التفاصيل الدقيقة للأماكن وصفاً يعمل على استحضارها فى ذهن القارئ، ويتبع سلوكيات الشخصيات بوصفها كائنات حية عاقلة تتصارع أمام عالم موضوعى محايد يراقب سلوكياتها ويرصدها كما يرصد عالم الحيوانات سلوكيات الفئران، لكن ملاحظات الراوى تعمل على خلق شخصيات لها استقلالها الذاتى والفكرى، ولها خصوصياتها النفسية، ولها ديناميكيتها التى تجعلها قادرة على التطور الذاتى والتفاعل الحر مع الحياة، وهذا هو أسلوب نجيب محفوظ فى الثلاثية، وهو أسلوب يختلف عن أسلوب المؤرخ المحايد، لأن المؤرخ ينقل أحداثاً، أما الراوى المحايد فيصنع أفعالاً، وهناك فرق بين الحدث والفعل، فالحدث مجرد واقعة حدثت أو تحدث فى مكان أو زمان معين أما الفعل فهو سلوك صادر عن شخص حى له دوافعه المادية والمعنوية وله أسبابه ونتائجه، والحدث جزء مبتور من الواقع المعيش، أما الفعل فهو صورة فنية حية أكثر حياة من الواقع المعيش نفسه.

يستخدم نجيب محفوظ هذا الأسلوب فى إحياء الشخصيات، ثم يتركها تتصارع مع الزمان، فيصرعها جيلاً بعد آخر، لكنها فى صراعها مع الزمان ومع ذاتها ومع العالم المحيط بها تكون حلقة حياتية كاملة الاستدارة، أو تكون بنية محكمة تقف الولادة فيها فى مواجهة الموت، وتقف الشيخوخة فى مواجهة الشباب، والقوة فى مواجهة الضعف، والخير فى مواجهة الشر، حتى تتحول الرواية إلى معزوفة موسيقية متناغمة ومتوازنة يتحمل كل عنصر منها قسطاً من البنية الكلية النامية والتى تتبدل تلقائياً كما تتبدل خلايا الجسم الحى .

وبعض من الكتاب لا يصنع صنيع نجيب محفوظ فى ثلاثيته فلا يجعل الراوى محايداً فقط، بل يحاول إخفاء صورته حتى يكون أكثر حياداً، ومن ثم تبرز الأفعال والأفكار والأقوال فى صورة شبيهة بالأسلوب المشهدى أو المسرحى، وهو المعروف بالبناء الدرامى، والبناء الدرامى بطبيعته بناء محكم، إذ تتحول القصة إلى مشهد أو مجموعة من

---

(1) نجيب محفوظ : السكرية ص ٢٥٠ .

المشاهد .

وهذا البناء المشهدى المحكم قد يعمل على اعتماد القصة على التمثيل أو المحاكاة بوصفها أسلوباً لإبراز الدلالة، وهذا هو أسلوب الدراما، ففى الدراما قد تعبر ساعتان من التمثيل عن حياة قد تمتد عدة أيام، وبالمثل فإن المشهد الذى قد يستغرق صفحة واحدة أو يكتب على أنه تم فى جلسة واحده قد يرسم صوره لحياة تستغرق زماناً كبيراً. وليس هذا نوعاً من البناء المؤطر الذى سبق الحديث عنه، لأن التأطير هناك داخل النص، أما الازدواجية هنا فناشئة من تلازم الدال والمدلول، ومن تشابه الصورة والأصل، ومن التقابل بين الحياة عندما تكون معيشة وعندما تكون مصورة فى لوحة فنية .

وهناك طريقة ثالثة يستخدمها الكتاب فى تحييد الراوى وصناعة بناء روائى محكم، وهى طريقة الشهادات، فالكاتب لا يروى القصة بل يجعلها مجموعة من التقارير والوثائق والشهادات التى يكتبها أناس مشاركون فى الأحداث، أو يكتبها شهود عليها، وذلك مثلما فى رواية الزينى بركات لجمال الغيطانى، فجمال الغيطانى لا يروى القصة بل يخصص جزءاً على أنه تقرير تراثى مكتوب بقلم الرحالة الإيطالى فياسكونتى جانتى خلال شهر أغسطس سنة ١٥١٧ ميلادية، ثم ينقل أجزاء أخرى على شاكلة كتب التاريخ والمراسيم السلطانية ونداءات الطوافين، ومن مجموع هذه الأجزاء يتكون بناء الرواية، ويكون علم الراوى فى الرواية لا يزيد على علم القارئ الذى يترقب صدور التقارير والنداءات وتواتر الوقائع .

ثالثاً : الراوى وأثره فى الأسلوب :

يمكن البحث عن علاقة الراوى بالأسلوب المستخدم فى القصص فى ثلاثة محاور: الذات الراوية، والموقع، والصيغة :

أ – تأثير الذات الراوية فى لغة السرد

عندما يروى لك أحد الناس خبراً فإن اللغة التى يستخدمها سوف تختلف عن لغة إنسان آخر يروى لك الخبر نفسه، وذلك لأن كل إنسان له قاموس لغوى خاص، وله طريقه خاصة فى تركيب الجمل وترتيبها، تبعاً لاختلاف القدرات واختلاف التعليم، والثقافة، والمهنة، والطبقة الاجتماعية، وغير ذلك من المؤثرات .

وفى مجال الرواية الفنية للقصص والروايات نلاحظ ذلك بوضوح، وبخاصة فى

الروايات التي يتعدد فيها الرواة، فذات الراوي تضفي على لغة السرد ظلالا خاصة به، فتجعلها مرحة إن كان الراوي مرحاً، وحزينة إن كان الراوي حزيناً، وساهية إن كان الراوي ثرثاراً، ومحكمة جزلة إن كان الراوي حاداً؛ لأن هذه اللغة نفسها جزء مهم من بنائه الفني، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال .

ويظهر ذلك بوضوح شديد في الروايات التي تستخدم أكثر من راو لحكاية القصة الواحدة، ففي رواية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم، نجد أربعة رواة هم: مبروكة الخادمة، وسامية الفنانة غير الموهوبة، ومحمد ناجي الصحفي، ويوسف السويفي ابن الطبقة الوسطى، وكل واحد من هؤلاء الرواة الاربعة يحكي عن العالم الذي يحيا فيه فتطابق مصادر حكاياتهم ولكن طريقة كل منهم مختلفة، وأسلوب كل منهم مختلف، ولغته مختلفة. فمبروكة تستخدم الكلمات التي تقع في محيطها الثقافي مثل كلمات: إبراهيم- عبد التواب - دسوقي - عثمان - فاطمة - بهية - الطبيخ - اللحم - الأرز - الملوخية - الخيار - الطماطم - الفاصوليا - الكوسة - المخلل - الليمون - البرتقال - الشاي - الجبن - الزيتون - الطرطور - الطاريت - الزعيق - السطوح.

أما سامية فتستخدم كلمات أخرى تقع في عالمها الثقافي أيضاً مثل : اليزابيث تايلور - يوسف وهبي - بولاند - ماركو - البلاتوه - الكومبارس - الويسكي - الصودا - الجن - الفودكا - الكوكتيل - البيرة - الفرموت - المزة - المارتيني الخ.

وبينما تؤثر مبروكة استخدام الجمل الفعلية، تستخدم سامية الجمل الإسمية وأشباه الجمل، وبينما تفرط سامية في استخدام أدوات النفي، لاتكاد مبروكة تستخدمها أبداً وكذلك الحال مع أدوات الشرط، وبينما يأتي أسلوب مبروكة موجزاً، يأتي أسلوب سامية مطنباً[1]. وبينما تأتي لغة مبروكة تقريرية واضحة المعاني، تأتي لغة سامية تصويرية وهكذا .

وكذلك الحال بالنسبة للقصص التي يرويها راوية واحد، فإن أسلوب الراوي فيها يعد تعبيراً عن شخصيته وثقافته وموقعه الاجتماعي، فالرواية التي ترويها إمرأة تختلف لغتها عن الرواية التي يرويها رجل، والرواية التي يرويها حداد تختلف عن الرواية نفسها إذ رويت على لسان طبيب، بل إن الرواية التي تروى على لسان أحد الأطباء تختلف أسلوبها عن الرواية التي يرويها طبيب آخر، وكل ذلك يتضح إذا صرح

---

(١) راجع تحليل الأسلوب في رواية «الرجل الذي فقد ظله» في كتاب السرد في الرواية المعاصرة للمؤلف من ص ٢٥٥ حتى ص ٢٥٤ .

الكاتب بشخصية الراوى، ولا يفعل ذلك - غالباً - إلا إذا رويت القصة بضمير المتكلم، أو إذا كان الراوى واحداً من شخصيات الرواية، وفى أكثر الأحيان يختلط أسلوب الراوى بأسلوب المؤلف، فلا يُعْرَف هذا من ذلك، بل يتعامل أكثر القراء معه على أنه أسلوب المؤلف فحسب .

٢- تأثير موقع الراوى على لغة السرد

وقد حظيت العلاقة بين موقع الراوى والأسلوب السردى بعناية النقاد وعلماء الأسلوب، فتناولوها من عدة زوايا، تناولها جيرار جانيت من زاوية الزمان الذى يستغرقه الراوى فى السرد، وعلاقته بالزمان الفعلى للحياة التى يكشف القناع عنها، فزمان السرد إما أن يكون أكبر من زمان الأحداث أو أقل منها أو مساوياً لها، ومن هنا تنشأ ثلاثة أنواع من الأسلوب:

١- المشهد : وزمان السرد فيه يساوى مع زمان الأحداث، وينشأ عن ذلك أسلوب الحوار.

٢- التلخيص : وزمان السرد فيه أقل من زمان الأحداث، وينشأ عنه أسلوب الحكى، حيث نجد اللغة الحكائية التى تختزل الأحداث التى ربما تجرى فى عدة أعوام فى عدة سطور.

٣- الوقفة : وزمان السرد فيها أكبر من زمان الأحداث، بل إن زمان الأحداث قد يتلاشى تماماً وتنشأ عنه اللغة الوصفية التحليلية التى يسهب الراوى فيها بالتغنى بالتفاصيل ورسم الصور المكانية[١] .

ثم تناول الأسلوبيون الجدد هذه القضية من زاوية المسافة التى تفصل بين موقع الراوى وموقع الشخصيات، فقد رأوا أن الراوى ليس إلا وسيطاً بين الشخصيات والقارئ، وأن دوره يقوم على عرض الأحاديث والأفكار التى تتكلم بها الشخصيات. هنا الراوى قد يتيح للشخصيات الحرية كاملة فى أن تقول ما تشاء، ولا يتدخل هو فى كلامها أبداً، وقد يكمم أفواه الشخصيات فيتحدث هو نيابة عنها، ولا يتيح لها أية فرصة للتعبير المباشر عن ذاتها، وقد يكون فى مرحلة ما من المراحل التى تفصل بين هذين القطبين المتنافرين.

وينشأ عن ذلك عدة أساليب فى عرض الأحاديث والأفكار حصرها «ليتش وشورت» فى كتابهما (Style in fiction) فى خمسة أساليب[٢] :

---

(١) د. عبد الرحيم الكردى : السرد فى الرواية المعاصرة ط دار الثقافة ص ٧١ .

(٢) Geoffry N. Leech and Miechael H. Short : Style in fiction, p. 344 .

أ - الكلام المباشر : والدور الذى يقوم به الراوى فى هذا الأسلوب مجرد التقديم لكلام الشخصيات، كأن يقول: «قال زيد» ثم يورد الحوار الذى ينسبه إلى تلك الشخصية، أو يذكر أية عبارة تدل على أنه يقدم لكلام الشخصيات، من قبيل (ثم صاح) أو (همس) أو (نادى) أو غير ذلك .

ب - الكلام غير المباشر : وفيه يتدخل الراوى فى كلام الشخصيات فلا يكتفى بالتقديم له بل يتحدث نيابة عن الشخصية نفسها مع التصريح بأن القائل هو الشخص صاحب الكلام وليس الراوى، مثال ذلك :«قال إنه سوف يكلمنى فى المنزل» فهذه العبارة لو رويت بالأسلوب المباشر لقيلت هكذا: «قال: اننى سوف أحدثك فى المنزل» .

جـ- الكلام الحر المباشر : وفى هذا الأسلوب يتخلى الراوى تماماً عن القص، ويترك الشخصيات كى تبوح بنفسها عما تريد قوله، دون تدخل منه بالتقديم أو الوساطة، وهذا الأسلوب يشبه الأسلوب المسرحى .

د- التقرير السردى للأحاديث أو للأفكار : وتدخل الراوى فيه يكاد يكون تاماً، إذ لا يترك أية فرصة للشخصيات، فلا يسمع لها صوت أو فكر، بل الراوى هو الذى يخبر عما تقول وعما تفكر فيه، مثل العبارة التالية : «اخبرونى بما حدث وكان ذلك الذى دار بينهما يتعلق بموضوع المنزل الجديد» .

هـ- الكلام الحر غير المباشر : وهو أسلوب يمزج الراوى فيه بين كلامه وكلام الشخصية التى يتحدث عنها، فيطعم كلامه بكلامها، فإن كانت تتحدث العامية وهو يتحدث العربية حمل كلماتها العامية وأساليبها الركيكة تتسرب إلى كلامه الفصيح .

وإذا رتبنا هذه الأساليب حسب درجة تدخل الراوى فى كل منها فسوف تكون كما يلى:

أ - التقرير السردى للأحاديث والأفكار .

ب - الأسلوب غير المباشر .

جـ - الأسلوب الحر غير المباشر .

د - الأسلوب المباشر .

هـ - الأسلوب الحر المباشر .

وإذا نظرنا إلى جملة مثل : «إننى سوف أكون فى انتظارك غداً فى منزلى» وأردنا

أن نصوغها بهذه الأساليب لجاءت كما يلي:

أ - صرح لي برغبته في استقبالي أمس. (تقرير سردي).

ب - قال إنه سوف يكون في انتظاري غداً في منزله. (أسلوب غير مباشر).

جـ - لم أنس حكاية سوف أكون في انتظارك التي لم أصدقها (أسلوب حر غير مباشر).

د - قال : إنني سوف أكون في انتظارك غداً في منزلي (أسلوب مباشر).

هـ - إنني سوف أكون في انتظارك غداً في منزلي (أسلوب حر مباشر).

٣- تأثير صيغة الراوي على لغة السرد

المقصود بصيغة الراوي هنا نوعه، كالراوي الظاهر، والراوي الخفي، والراوي الثقة والراوي المنقح وغيرها من الأنواع التي سبق الحديث عنها، وقد آثرت استخدام مصطلح (الصيغة) لما يحمله من دلالة على أن هذه الأنواع ليست إلا قوالب فنية، تشبه القوالب الصرفية التي يطلق الصرفيون عليها مصطلح (الصيغ) أيضاً .

وقد ارتبط كل قالب من هذه القوالب في الروايات والقصص بمجموعة من الأساليب التي توجد بوجوده وتزول بزواله، حتى أصبحت من لوازمه، مما دفع إلى القول بأنها أثر من آثاره، أو القول بأنه هو نفسه أثر من آثارها .

١ - فمن ذلك مثلاً الارتباط الذي نلاحظه بين الراوي الظاهر والأسلوبين التقريري والتصويري، أي الأسلوبين التاريخي والشعري، وما نلاحظه أيضاً من ارتباط بين الراوي الخفي والأسلوب الحواري، أي الأسلوب الدرامي، ولا يخفى ذلك في الروايات والقصص، فحينما ظهر الراوي وجدت اللغة التقريرية والوصفية، وحيثما اختفى تعالت أصوات الشخصيات بالحوار .

والفارق الأسلوبي بين اللغتين واضح، لأنه فارق بين اللغة الكتابية التي تستغنى عن المعينات الخارجية بتقنيات لغوية وكتابية وبين اللغة الشفوية التلقائية، فعلى الرغم من أن كلاً من كلام الراوي وكلام الشخصيات كلام مكتوب على الصفحات، غير أن كلام الشخصيات - أي الحوار - مقدم في القصة أو الرواية على أنه منطوق، وإذا كان الكلام المنطوق في الحياة يكتسب حيويته من إشارات اليد والعينين والرأس ومن لون الوجه وكيفية الكلام وارتفاع الصوت، أو انخفاضه، أو تلوينه، فإن كلام الشخصيات في الرواية يقدم على هذه الشاكلة أيضاً، إذ يعمل الراوي على أن يرسم صورة

للشخصية المتحدثة أثناء كلامها، فيقول مثلاً: ووقف غاضباً محمر العينين رافعاً صوته... الخ. معنى ذلك أن جملة الحوار مسوقة من خلال موقع الشخصية الموصوفة، أما جملة السرد فمسوقة من غير تركيز على الموقع .

ولذلك فإننا نجد جملة السرد طويلة متكاملة الضمائر والروابط والعلاقات مستقلة بنفسها في أداء الدلالة، بينما نجد الجملة الحوارية قصيرة ساخنة مبتورة تعتمد على معينات حالية تقدمها اللغة السردية المصاحبة لها، كما أن وظيفة اللغة السردية غير وظيفة اللغة الحوارية، فالأولى وظيفتها إخبارية في ظل الراوى العليم المحايد، إخبارية شعرية أو خطابية في ظل الراوى العليم المتقمص، أما لغة الحوار فوظيفتها انفعالية تواصلية، وفي النص التالي المقتبس من رواية (البيضاء) ليوسف ادريس نموذج حي للفارق بين الأسلوبين، يقول: «قال :

- هيه.. وازاى قريتك ؟

وضحك.

ما فائدة أن أكذب وهو حالاً سيعرف، فقلت:

- دى صديقة أجنبية

قال:

- وجاية ليه؟

قلت:

باساعدها في اتقان اللغة العربية

- هية

همهم هكذا وهو يهز رأسه وملامحه هزء كنت أعرف ما تعنيه جيداً كأنما يحدث نفسه:

- أيتها اللغة العربية كم من الجرائم ترتكب باسمك؟

وضحكت على مضض لأحمل ما قاله يأخذ شكل النكتة، وضحك هو الآخر ولكني كنت متأكدة تماماً أنه يتكلم جادة ويعني ما يقوله»[1] .

في هذا النص نجد الحوار بالعامية ونجد أسلوب السرد بالفصحى، ونجد الجمل

---

(١) يوسف إدريس : البيضاء «الأعمال الكاملة» ط دار الشروق سنة ١٩٨٧ . ص٢٦٨ص٢٦٩ .

الحوارية قصيرة ومبتورة، ولا تستقل بنفسها فى أداء الدلالة، بل تستعين بالهيئة التى عليها المحاور، والتى تكشف عنها لغة السرد، فلولا كلمة ضحك وعبارة همهم وهو يهز رأسه وملامحه.. الخ، لما أدت الجمل الحوارية دلالتها المطلوبة، أما جمل السرد فكاملة مستقلة بأداء الدلالة، معنى ذلك أن شيوع أسلوب السرد فى قصة من القصص يعمل على صبغ هذه القصة بهذه الصبغة، وشيوع أسلوب الحوار يعمل أيضاً على تلوينها بلونه .

٢- ومن ذلك أيضاً الارتباط الذى نجده بين الراوى الخارجى والأسلوب الفكاهى الكاريكاتورى، وبين الراوى الداخلى والأسلوب التحليلى العاطفى .

فالراوى الخارجى يرصد المظاهر الخارجية الحسية التى يراها الراوى بعينيه، وإذا اكتفى بها فغالباً ما تؤدى إلى السخرية، أما الراوى الداخلى فلا يكتفى بذلك، بل يغوص فى أعماق هذه الأفعال لدى فاعليها، أو فى تأثيراتها الباطنية لدى المتلقين لها، فتنقلب الحركة الى شعور، والفعل الى عاطفة، والضحك إلى حزن، والسخرية إلى تعاطف وألم، وإذا قارنا بين الفقرات التى تروى من الخارج والفقرات التى تروى من الداخل فى الرواية الواحدة فسوف نلاحظ ذلك بوضوح، ففى رواية الحرام ليوسف إدريس مثلاً فقرتان: واحدة تصور قدوم فكرى أفندى مأمور الزراعة إلى العزبة، أما الثانية فتصور إحدى الشخصيات وهى عزيزة وقد جاءها المخاض، يقول فى الأولى: «وجاء مأمور الزراعة فى النهاية وسبقته الأيدى تدفع الواقفين وتفسح له الطريق وكان فكرى أفندى المأمور لا يقل رغبة فى رؤية هذا الحادث الجديد عليه وعلى العزبة عن أى من الواقفين، ولكن كان حريصاً فى الوقت ذاته على ألا يفقده ذلك الشغف هيبته، فما أن قارب المتزاحمين حتى مد يده وأحكم إعوجاج طربوشه فوق رأسه، ثم اكتست ملامحه السمراء طابع الجد، وعقص رقبته فى صلف كما يجب أن تكون عليه حين يراه الفلاحون»[1] .

ويقول فى الفقرة الثانية: «غير أنها ذات يوم بعد القيالة، اضطرت أن تتذكر كل شئ، وتعى بكل شئ فقد لمع شئ فى عقلها كما يلمع النصل الغادر قبل أن يستقر فى جسد الضحية، فقد أحست ببوادر الطلق اللعين تنقر فى سلسلة ظهرها ثم تلتف حول بطنها لتعتصرها، أحست أن هذا الشر اللعين الذى تحمله ينقر جدار بطنها مطالباً

(١) يوسف إدريس : الحرام «الأعمال الكاملة» ص ٣١٩ .

بالخروج، بنقر في إصرار وتصميم نقرات مستمرة، كل تالية أعلى من الأولى وأوجع وكأنه يهم بهدم الجدار»[1] .

في الفقرة الأولى التي ترصد حركات مأمور الزراعة يكتفي الراوي بالتقاط المظاهر الخارجية للأفعال والهيئات، مثل دفع الواقفين بعضهم بعضاً بغية إفساح الطريق، وإحكام اعوجاج الطربوش فوق الرأس، وعقص الرقبة، وتصلب ملامح الوجه، وهذه المظاهر الخارجية ترسم صورة مضحكة للمأمور لا يتعاطف القارئ معها، لأنها لا تكشف عن الأسباب الداخلية لها، أما الفقرة الثانية فهي لا ترصد الحركات الخارجية فحسب اذ لو فعلت ذلك لبدت مضحكة أيضاً، لكنها رصدت الأحاسيس الداخلية المصاحبة للحركات، مما جعل الولادة التي تعانيها عزيزة ولادة نفسية قبل أن تكون ولادة حقيقية، فالذكريات الأليمة، والوعي المؤرق، واللغة الشعرية التي تشبه هذه الذكريات، وهذا الوعي بالنصل الذي ينغمس في جسدها، وكلمات الضحية واللعين والشر، كل ذلك يجعل القارئ يحس بما تعانيه عزيزة قبل أن يتخيل رؤيته، والفارق بين المشهدين ليس فارقاً بين حركة دخول العزبة وحركة خروج الجنين فحسب، فكلاهما يمكن ان يكون مكاهياً، لكن الفارق أن الحركة الأولى منظورة من الخارج، والثانية منظورة من الداخل، فأصبحت لغة الأولى وصفية حسية، ولغة الثانية شعرية باطنية،ولم يتحقق ذلك إلا لأن الراوي كان في الأولى خارجياً وفي الثانية كان داخلياً .

٣- ومن نماذج الارتباط بين نوع الراوي أو صيغته وبين الأسلوب، ذلك الذي نراه بين الراوي المحايد والأسلوب الوصفي التحليلي، وبين الراوي المنقح والأسلوب المعياري المستخدم للغة التقويمية، فالراوي إذا كان محايداً جاءت لغته محايدة تعمل على توصيل المعنى أو الكشف عن الفعل دون أن تبين أية عاطفة من المتحدث، لغة باردة كلغة العلوم، أما الراوي المنقح فلغته ملحمية شعرية تقويمية تنقل الحدث والشعور المصاحب له في وقت واحد، ولذلك فإننا نجد الأولى وصفية معيارية تعتمد على المستوى الأول من اللغة، أما الثانية فمجازية تعتمد على التصوير النفسي، وعلى نقل المشاعر والأحاسيس، وعلى التهويل أو التحقير من الفعل، وقد تحدث الأسلوبيون عن طبيعة هذه اللغه التقويمية فقسموها ثلاثة أقسام:

---

(١) المرجع السابق ص٤٠٨ ، ص ٤٠٩ .

١- لغة ذات طابع انفعالى.
٢- لغه ذات طابع اجتماعى.
٣- لغه ذات طابع تقويمى.

وجعلوا كل قسم من هذة الأقسام درجات ثلاث: عالٍ ومتوسط ومنخفض. وبذلك يصبح هناك تسعه أنواع من الأساليب التقويمية[1].

ومن اللغه المحايدة التي تبدو كأنها لا تحتوى انفعالاً أو طوابع اجتماعية أو تقويمية ذلك الوصف المسوق فى رواية الزينى بركات لجمال الغيطاني ويقول فيه: «من بوابة الأمير قاني باى الرماح أمير الخيل السلطانية، خرج منادٍ غليظ الصوت، يعرفه الناس، فى اللحظة نفسها خرج مناد آخر من بيته القريب من قصر الأمير قوصون الداودار، قرب حارة بير حوان، يتجه إلى العطوف إلى الحسينية إلى حارة الروم الجوانية، هواء خفيف عذب يحمل إلى الآذان دقات طبل وأصوات منادين آخرين، نداءات توقظ النيام، تفك تلامس الجفون، عمال الحمامات يخرجون، عمال المستوقدات المجاورة، باعة لبن، باعة فول يتوقفون، تصغى الآذان، النساء يصحن مناديات بعضهن البعض، بالعة بليلة تزعق فى حارة الميضة التى فتحت بوابتها منذ قليل»[2].

فاللغة فى هذة الفقرة تبدو محايدة - رغم أن اللغة بطبعها تقويمية - فالأفعال والجمل تعمل على نقل صورة حية للمكان والناس دون رغبة من الراوى فى تقويم أو إظهار انفعال خاص، إنها مجرد وسيط لنقل المعانى.

لكن النمط الثانى من الأسلوب الوعظى أو الشعرى فيقدم المعنى والحكم عليه فى وقت واحد، أو المعنى والدعوة لاتباعه أو لاجتنابه، ويكثر هذا الأسلوب فى الروايات التعبوية وروايات العبر والمواعظ والروايات التقليدية، مثال ذلك قول راوى قصة زينب لهيكل وهو يصور لقاء زينب بإبراهيم : «كل ما فى الأرض والسماء من سعادة لا يبلغ ذروة ما تفيض به نفسها هاته الساعة، إن القمر والكواكب والموجودات كلها فى عرس كبير، وذلك النسيم العلب السارى فى الجو يحمل معه المناجاة، هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ وهل يسعفها لسانها كلاماً»[3].

---

(1) Geofery N. Leech and Michel H. Short: Style in fiction p. 273.

(2) جمال الغيطانى . الزينى بركات، ط دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ ص ٢١ ، ص٢٢ .

(3) محمد حسين هيكل : زينب، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ ص ٥٥ .

ففي هذه الفقرة لانجد قصاً لحكاية بل نجد صياغة شعرية لأحاسيس، ونجد الكلمات كلها تقويمية والجمل تصويرية، بخلاف الكلمات والجمل في النص السابق .

☆☆☆

وفي الختام يمكن القول بأن الراوي عنصر من عناصر النص القصصي بل هو العنصر المسيطر عليه، وله تأثيره الكبير على بناء النص، سواء على البناء السردي أم على البناء اللغوي .

ويتمثل تأثير هذا الراوي في ثلاثه مظاهر:

أولاً : في القالب الفني للنوع الأدبي، إذ أن الراوي هو الذي يجعل الرواية رواية والقصة القصيره قصة قصيرة؛ ولذلك فإن لكل منهما نوعاً خاصاً من الرواة الأول توليفي متعدد الأصوات أما الثاني فأحادي الصوت .

ثانياً : تأثير هذا الراوي في البناء الفني للعمل الأدبي، فقد ثبت أن لكل نوع من الرواة بنية نصية تلائمه .

ثالثاً : تأثيره في الأسلوب اللغوي المستخدم في صياغة العمل الأدبي .

وهذه المظاهر الثلاثة هي نفسها النص القصصي الذي نسعى لتبيان تأثير الراوي فيه.



خاتمة

وبعد،

فقد انتهى هذا الكتاب إلى صياغة محددة لمفهوم الراوى، وحاول أن يكشف عن التطور الذى لحق بهذا المفهوم فى النقد الأدبى وفى النصوص القصصية، ويبين العلامات والوظائف التى تحدد ملامح الرواة، وتأثير كل نوع منها على النص الذى ترد فيه .

ومع ذلك فإنه ليس إلا مدخلاً نظرياً لدراسة هذا الجانب المهم والمهمل من جوانب النص، فالكتاب بصورته الحاضرة يثير الكثير من التساؤلات التى تنتظر الإجابات الشافية، ويطرح العديد من القضايا التى تدفع إلى النقاش، مثل التساؤل عن العلاقة بين الراوى والمؤلف، والراوى والشخصيات، والراوى والمروى عليه، والراوى والقارئ، والراوى والمعنى أو المضمون، والراوى والمسافة، والراوى والأسلوب ... وغير ذلك، ثم إن هناك حاجة لدراسة الراوى فى أعمال كل أديب ؟ وفى كل جيل من الأدباء؟ وفى كل قطر؟ بل فى كل عمل أدبى؟ وكيفية استخدام الراوى فى تأويل النص التراثى، أو فى تضليل القراء عن المعانى الحقيقية لهذا النص؟ .

هناك العديد من القضايا التى يطرحها هذا الكتاب، لكن بحسبه أنه حاول أن يفتق أكمام هذا المورد غير المطروق، فإن كان التوفيق قد حالف صاحبه فبنعمة من الله، وإن كان غير ذلك فمن نفسه .

والله المستعان



أهم المصادر والمراجع

أولاً: النصوص القصصية :

١- إبراهيم عبد الحليم : أيام الطفولة، ط دار الفكر القاهرة سنة ١٩٥٨ .

٢- ألفريد فرج : مجموعة قصص قصيرة، دار الكاتب العربى للطباعه والنشر. القاهرة د.ت .

٣- ألف ليلة وليلة : ط بيروت د.ت .

٤- توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

٥- توفيق الحكيم : عودة الروح، مكتبة الآداب د.ت .

٦- توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف، مكتبة الآداب د.ت .

٧- جمال الغيطانى : الزينى بركات، ط دار المستقبل العربى القاهرة سنة ١٩٥٨ .

٨- صالح مرسى : البحار مندى وقصص أخرى، ط دار المنار العربى أبولو للنشر والتوزيع سنة ١٩٧٧ .

٩- طه حسين: دعاء الكروان، دار المعارف بمصر د.ت .

١٠- طه وادى : حكاية الليل والطريق، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١.

١١- : صرخة فى غرفة زرقاء، مكتبة مصر سنة ١٩٩٦ .

١٢- : العشق والعطش، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩٣.

١٣- : عمار يا مصر، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ .

١٤- الطيب صالح : موسم الهجرة للشمال، دار العودة بيروت .

١٥- : عرس الزين، ط دار العودة بيروت سنة ١٩٨٨ .

١٦- محمد حسين هيكل : زينب، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

١٧- محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام، ط دار الشعب د.ت.

١٨- محمود طاهر لاشين : حواء بلا آدم، مطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٤ .

١٩- نجيب محفوظ : بين القصرين، ط دار مصر للطباعة د.ت .

٢٠- : السكرية، ط دار مصر للطباعة د.ت.

٢١- نجيب محفوظ : الكرنك، ط دار مصر للطباعة د.ت .

٢٢- : اللص والكلاب، دار مصر للطباعة د.ت .

٢٣- يحى حقى : دماء وطين، ط دار المعارف سلسلة اقرأ رقم ١٥٣ سنة ١٩٨٦ .
٢٤- : قنديل ام هاشم، ط دار المعارف سلسلة اقرأ رقم ١٨ د.ت .
٢٥- يوسف إدريس : الأعمال الكاملة (الروايات) ط دار الشروق سنة ١٩٨٧ .
٢٦- يوسف القعيد : تحقيق الدموع، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ .

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة :

١- إبراهيم الخطيب : نصوص الشكلانيين الروس، (ترجمة) ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت والشركة المغربية للناشرين سنة ١٩٨٢ م .
٢- أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تأليف فلاديمير بروب ط النادى الأدبى الثقافى بجدة سنة ١٩٨٩ .
٣- جميل نصيف التكريتى : شعرية دوستويفسكى، تأليف ميخائيل باختين ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٨٦ .
٤- رشاد رشدى : فن القصة القصيرة مكتبة الأنجلو المصرية د.ت .
٥- سعيد الغانمى : اللغة والخطاب الأدبى (مختارات مترجمة من : إدوارد سابير وتزفيتان تودروف، ورولان بارت، وروجر فاولر، وجى بى ثورن، وروبرت شولز) المركز الثقافى العربى بيروت سنة ١٩٩٣م .
٦- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤م .
٧- شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر .
٨- الطاهر مكى : القصة القصيرة دراسات ومختارات، ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٩٢م .
٩- عبد الرحيم الكردى : السرد فى الرواية المعاصرة، ط دار الثقافة سنة ١٩٩٢م .
١٠- عقيلة رمضان : القارئ العادى، تأليف فرجينا وولف، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .
١١- فؤاد زكريا : جمهورية أفلاطون، ط الهيئة المصرية العامة الكتاب سنة ١٩٨٥ .
١٢- فخرى صالح : باختين: المبدأ الحوارى، تأليف تزفيتان تودروف. ط الهيئة العامة

لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ .
١٣- كمال عياد : أركان القصة، تأليف : أ.م فورستر مراجعة حسن محمود ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠م .
١٤- محمد برادة : الخطاب الروائي، تأليف ميخائيل باختين ط دار الفكر للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٧ .
١٥- محمود الربيعي : الصوت المنفرد، تأليف فرانك أكونور الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٦٩ .
١٦- مصطفى إبراهيم مصطفى : نحو رواية جديدة، تأليف آلان روب جرييه ط دار المعارف بمصر .
١٧- منى حسين مؤنس : القصة القصيرة، تأليف إيان ريد، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ .
١٨- نبيلة إبراهيم : الحكاية الخرافية تاليف فردريش فون ديرلاين . ط غريب د.ت .
١٩- نهاد صليحة مقدمة (نوبة حراسة وقصص أخرى) مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة ١٩٩٠م .
٢٠- يمنى العيد : الراوي والموقع والشكل، ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٦ .
٢١- يوسف حلاق : الكلمة والرواية، تأليف ميخائيل باختين . منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية سنة ١٩٨٨ .
٢٢- مجلة فصول، العدد الخامس مايو سنة ١٩٨٣ العدد الرابع ط سنة ١٩٨٢ .

ثالثاً: المراجع الأجنبية :

1- Geoffry N. Leech and Nechael H. Short: Style in fiction, longman 1983.
2- Gerard Genett : Narrative discourse, translated by Gane E. Lewn. Basil Black Well LTD U.K 1986.
3- Ian Wat : The rise of the novel, Apelican Book 1977.
4- Philip Stevick : The theory of the novel, Macmillan publishing, U.S.1977.
5- Encyclopedia Britanica, Volum 16.